Bzzlletin. Jaargang 24

bron
Bzzlletin. Jaargang 24. BZZTôH, Den Haag 1994-1995

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001199401_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren

[Nummer 218]

Voorwoord

Ongeveer gelijktijdig met dit nummer van BZZLLETIN verschijnt de nieuwste roman van Joost Zwagerman, *De Buitenvrouw.* Zwagerman gaat in zijn werk contemporaine (en soms controversiële) thema's niet uit de weg. Na de videoclips *(De houdgreep)*, de prostitutie *(Vals licht)* en de glitter- en glamourwereld van kunst en kitsch *(Gimmick!)* laat hij in *De Buitenvrouw* zijn licht schijnen over het wereldje van het Nederlands middelbaar onderwijs en datgene wat zo eufemistisch ‘multiculturele samenleving’ wordt genoemd.

Naast achtergrondartikelen over Zwagermans poëzie en proza bevat dit nummer onder meer een bespreking van *De Buitenvrouw* en een uitgebreid interview met de auteur.

Hans Neervoort
'Een hoofse minnezanger tegen wil en dank'
In gesprek met Joost Zwagerman

'Het onderwerp bepaalt de vorm', zegt hij tijdens het gesprek. Er zijn inderdaad weinig Nederlandse schrijvers op wie dit beter toepasbaar is dan op Joost Zwagerman zelf. Vier romans met vier verschillende onderwerpen, maar ook met een totaal verschillende vorm.

Dat adagium geldt echter ook voor een interview. Praten met Joost Zwagerman is een belevenis. Ondanks zijn bescheidenheid, verlegenheid zelfs, is hij gedreven, niet te stuiten af en toe. Vaak overrompelt hij de interviewer met zoveel antwoorden in één antwoord en werpt hij zoveel gespreksstof op dat het moeilijk is om lijn te brengen in het gesprek. Het onderstaande is een poging van de bomen een bos te maken, het romantische schrijverschap van Joost Zwagerman. Want, één ding is duidelijk: Joost Zwagerman is een romanticus.

De wortels van Zwagermans boeken liggen in de samenleving: de wereld van videoclips, discotheken, jonge kunstenaars/zakenlieden, prostitutie, cocaïnesnuivers. Hoe het er in die werelden aan toegaat laat hij in zijn boeken zien. Wie later een tijdbeeld van de subculturen van de jaren tachtig en negentig in Nederland wil krijgen, zal niet om hem heen kunnen. Fraaie beschrijvingen, rake en vooral herkenbare typeringen.

Onversneden realisme?

Tja, daar kom je al heel snel bij uit. Als je het hedendaags Hollandse op een bepaalde manier behandelt, word je bij wijze van automatisme meteen weggezet in het hoekje van het realisme. De vigerende literatuurkritiek is nog steeds zeer gefixeerd op werkelijkheid en verbeelding. Lees iedere week Willem Kuipers maar in de Volkskrant en je weet wat de literair correcte smaak is. Boeken waarin het Nederlandse *hic et nunc* aan de orde komt, zijn niet literair smaakvol. Verre van dat. Dat is automatisch gelieerd aan realisme en als je daarvan wordt beticht ben je meteen een outcast, want dan hoor je in de hoek van Mensje van Keulen en Maarten 't Hart. Nou, het zij zo. Ik wil me daar niks aan gelegen laten liggen. Het klinkt misschien vreselijk buitenliterair: ik schrijf totaal niet voor de eeuwigheid of om sporen na te laten zoals bijvoorbeeld Jeroen Brouwers (aan wie ik overigens schatplichtig ben en die mij als lezer en als schrijver heeft gevormd). Als ik dood ben mag men met mijn boeken doen wat men wil, uit de boekhandels halen, verbranden - weg is weg. Wat ik graag wil, is lezers iets geven: als je nou toch iets wil lezen wat ook een klein beetje gaat over de sores waar we allemaal mee te maken hebben zonder in een soort columnistiek te vervallen, lees dan mijn roman. Zoiets. Hetzelfde motief had ik met *Gimmick!*. Een van de redenen om dat boek te schrijven was: er is zoveel geschreven over de jaren zestig, boeken met hasj, softdrugs, alcohol. Maar waar blijft toch die roman over de jaren tachtig waarin de cocaïne een rol speelt? De yuppiecultuur van die patserige mannetjes in die scherp gesneden kostuums, waar blijft die? Waar blijft het gedrag dat aan cocaïne vastzit? Dat alles wilde ik heel graag in een roman zetten. Het zijn - nogmaals - buiten-literaire redenen, maar voor mij was het heel belangrijk om *Gimmick!* te gaan schrijven. Iets dergelijks geldt ook voor *De buitenvrouw*,

waarmee ik natuurlijk geen vergelijking wil trekken tussen het groeiend gebruik van een even verleidelijke als antisociale drug als cocaïne en de mores van de multiculturele samenleving.

De titel De buitenvrouw is gevallen. Ongeveer gelijktijdig met dit Bzzlletinnummer ligt de nieuwe roman van Joost Zwagerman in de boekwinkel. Deze roman heeft, - zeker als je hem vergelijkt met Gimmick! en Vals licht - een zeer alledaags gegeven: overspel in een provinciale buitenwijk. Theo Altena, leraar Nederlands op het Westfries College, heeft in het geheim een sexuele verhouding met zijn

collega gymnastiek, Iris. Niets bijzonders tot zover, ware het niet dat Theo gelukkig getrouwd is en blijft met Sylvia en dat Iris van Surinaamse afkomst en zwart is. Die twee factoren zorgen voor de dramatische diepte in de drie dagen dat de verhouding naar haar einde treint. De crisis begint met roddels op school en wordt verdiept door lichtelijk racistische tekeningen en teksten op het bord in Theo's lokaal. Een bijna-handgemeen met Wouter Nijman, een Havo-leerling uit de derde klas, vormt het hoogtepunt en luidt het einde van de relatie in. Voor geen van de drie personen komt dat einde eigenlijk slecht uit. Een opmerkelijk happy-end van een opmerkelijk gewoon boek, maar niet gewoon voor een schrijver die boeken schreef met min of meer spectaculaire of controversiële onderwerpen als de cocaïne-scene en de prostitutie. Maar ook nog om een andere reden.

Klinkt er ook niet een zekere romantische nostalgie door in De buitenvrouw?

In zekere zin, ja. Het aangezicht van Nederland verandert enorm. Mijn jeugd in de jaren zeventig, als ik mijn ogen sluit zie ik een heel andere architectuur, maar ook een heel andere sociale interactie binnen buurten dan nu. Ik ben opgegroeid in een buurt waarin bij ieder gezin de achterdeur altijd open was, aan stond (het woord bestaat al bijna niet meer). Dat kom je tegenwoordig niet meer tegen en achter die verdwijning zit een hele wereld. Nederland dat aan het verharden is, aan het verzakelijken, een soort no-nonsense Nederland dat je ook in de architectuur ziet terugkeren: die enorme glazen gewelven in Amsterdam Zuid-Oost en Sloterdijk. Het zijn N.S.-stations waarvan je je niet kunt voorstellen dat je ze op je zestigste mooi zult gaan vinden en waarvan je ook niet mag verwachten dat je kinderen ze mooi zullen gaan vinden. Ik word al verdrietig als ik bedenk dat het station van Haarlem naar de knoppen zal gaan en dat daar ook zo'n Sloterdijkstation komt. We plegen afbraak bij het leven en daar heb ik zo mijn gedachten over.

Maar die heb je niet in De buitenvrouw geventileerd?

Niet expliciet. Maar in plaats van de verwoording van die gedachten kies ik in *De buitenvrouw* voor de setting. In het boek komt bijvoorbeeld letterlijk zo'n Sloterdijkstation voor en zo'n gruwelijk inwisselbaar wegrestaurant, dat veelbetekenend Het bastion heet. Maar ook het leven in de buitenwijk. Nederland is in feite één grote buitenwijk. Trouwens, het Nederlands-Surinaamse woord buitenvrouw past mooi, hè?!

Van nostalgie naar engagement is maar een kleine stap. Is de nostalgie enigszins verhuld, het engagement is in De buitenvrouw expliciet aanwezig. Sterker nog, racisme is de motor van het verhaal. Niet alleen gaat het boek over een verhouding tussen een blanke man en een zwarte vrouw, maar vooral ook over de reacties van de personages op dat zwarte van Iris, Theo incluis. Leerlingen tekenen een vrouw met dikke lippen op het bord en schrijven er Blackie bij. Theo reageert fel. De buitenvrouw is een geëngageerde roman, zeker in de context van de hedendaagse Nederlandse literatuur, waarin nauwelijks sprake is van maatschappelijk engagement.

Daar heb je gelijk in. In die zin is *De buitenvrouw* zeker geëngageerd te noemen - met de opmerkingen van zoëven als restricties. Zeker als je ziet hoe weinig animo er bij schrijvers bestaat om, laten we zeggen, engagement met het nabije een rol te laten spelen. Ik heb een beetje het idee gehad als bij *Gimmick!*: als ik het niet doe, doet niemand het. Tot op heden ben ik in de recent verschenen Nederlandse romans

niets, geen flintertje multiculturele samenleving tegengekomen. Eigenlijk is dat taboe, voorbehouden aan de chroniqueurs, columnisten en t.v.-commentatoren. Te ordinair, ja, zoals straatrumoer in het algemeen door een heleboel romanciers te ordinair wordt gevonden. Daar wil ik vanaf, dat heb ik in *Gimmick!* gedaan en in *Vals licht*: de kleine Hollandse akkevietjes zijn ook weer niet zo klein dat ze niet in onze romans terecht mogen komen.

Racisme

Toch zijn de figuren in De buitenvrouw geen types, maar genuanceerd neergezette figuren.

Met een aantal wilskrachtige, nobele karakters had ik verdacht gedrag en onverdacht gedrag al meteen in een keurslijf gebracht. In zoverre is *De buitenvrouw* dus geen echte geën-

gageerde roman, niet in de traditionele zin van het woord. Geen van de personages heeft de waarheid in pacht, hoewel ze het allemaal wel een beetje denken te hebben. Er is geen *good guy* aan wie je een voorbeeld kunt nemen voor wat betreft politiek correct gedrag. Ze hebben allemaal zo hun eigen kleine vooroordeeltjes en onhebbelijkheden en intoleranties. Niemand gaat vrijuit in het boek. Ze hebben allemaal iets troebels in hun voorkeuren en afkeer, in hun vermeende intuïtie van wat wel correct gedrag is en wat niet. Dat is er ook bewust in gestopt. Als ik dat niet had gedaan, als ik iemand had neergezet die het allemaal goed wist, die minstens de wereld in zijn straat wou verbeteren en daarom een prettige multiculturele sfeer zou willen creëren, dan zou het echt een opgeheven-vingertjesroman zijn geworden en dat heb ik willen vermijden. Het enige wat erin zit, is dat iedereen - hoe nobel de motieven ook zijn - altijd wel een moment heeft waarop het gezonde verstand en vooral de goede bedoelingen het laten afweten.

Alkmaar, 1979.

Toch stel je het maatschappelijke verschijnsel van het racisme aan de orde.
Racisme is een gegeven in het boek dat door sommigen wordt beschouwd als een probleem dat de wereld uit kan worden geholpen. Dat is, helaas, een illusie. De voornaamste reden dat Theo zich zo plotseling bewust is van dat hele kleine, je zou haast zeggen dagelijks racisme, is dat hij zijn oog heeft laten vallen op Iris, want daarvóór was hij niet bepaald involved. Dat zegt zijn vrouw Sylvia ook tegen hem zonder te weten hoe het komt dat hij nu ineens zo betrokken is. Dat alleen al maakt dat je als lezer niet op hem kunt bouwen.

Je zou ook kunnen zeggen dat hij zich door zijn relatie met Iris gaat realiseren hoe vol racisme het dagelijkse leven zit, dat hij waakzaam wordt.
Zeker, maar die waakzaamheid is allesbehalve zaligmakend, heb ik het idee. Het is een zeer discutabele waakzaamheid...

die Iris doorprikt op het eind met een aantal voorbeelden uit haar eigen ervaring.

Om hem te laten zien: dat is wel even andere koek. Iris voegt hem dan zoiets toe als: wie ben jij om de zogenaamde moraalridder uit te gaan hangen met je plotseling opgeborrelde verontwaardiging. Waarop hij reageert met iets van: o, kennelijk moet je van die en die kleur zijn om het recht te mogen hebben om je er überhaupt over op te mogen winden. Volgens hem kiest ze voor een raciale loyaliteit boven een rationele loyaliteit. Dat standpunt heb ik gevonden bij Anil Ramdas, die daar heel helder over heeft geschreven. Het is voorbehouden aan mensen die zelf gedis-

crimineerd worden om het eerste en het laatste woord te spreken over wat discriminatie is. Theo vindt dat hoogst zot. Daar zit ook wel weer wat in. Daar heeft Iris ook weer een weerwoord op. In de roman komt men er niet uit. Wat ik ermee zeggen wil, is dat er in Nederland en trouwens in heel West-Europa geen laatste woord over te zeggen valt. Ik wil zelf ook geen vastliggend oordeel hebben, geen laatste woord in een alledaagse situatie waarin ik verzeild raak.

Naast de buitenwijk wordt ook het schoolmilieu zeer herkenbaar neergezet. Dat is zeker op het eerste gezicht niet zo vreemd, want er zit een hoop onderwijs in het leven van Joost Zwagerman. Natuurlijk, de eigen middelbare-schooltijd: eerst drie jaar atheneum, maar door gedragsproblemen op school moest hij overstappen naar het havo. Door die overstap kon hij zijn favoriete studie, Nederlands, niet gaan volgen. Op aanraden van zijn ouders, die beiden in het onderwijs werkzaam zijn, koos hij voor de Pedagogische Academie zonder dat hij ooit van plan was het beroep van zijn ouders ook uit te gaan oefenen. Na die PA lag de studie Nederlands alsnog binnen bereik: omwille van interesse voor de literatuur, niet met in zijn achterhoofd het onderwijs in te gaan.

Al bij het begin van zijn studie debuteerde hij in Tirade met een verhaal. Onder de stimulerende invloed van Martin Ros van De Arbeiderspers begon hij aan De houdgreep dat nog tijdens zijn studie verscheen. Ook de verhalen van Kroondomein, die gedeeltelijk van voor zijn studie Nederlands dateren, werden afgerond in de avonduren. Toen hij Gimmick! had gepubliceerd, werd de combinatie van studie en schrijven te zwaar. Bovendien had hij voor zijn gevoel dát opgepikt waarvoor hij naar de universiteit gekomen was. Hij stopte om zich volledig aan het schrijven te kunnen wijden.

Ik heb er geen traan om gelaten dat ik mijn studie niet heb voltooid. Zou ik een ander, een beter mens zijn geweest als ik mijn studie had afgemaakt? Ik denk het niet.

Daarna verschijnen in vrij hoog tempo drie dichtbundels, de roman Vals licht en de essaybundel Collega's van God.

Een hoogtepunt in de beschrijving van het onderwijs is de botsing tussen leraar Nederlands, Theo Altena, en de leerling Wouter Nijman, dat fraaie voortbrengsel van Neerlands opvoedingsideaal. Die botsing, vanuit de leraar beschreven, getuigt van kennis van zaken.

Niet alleen mijn ouders zitten in het onderwijs, maar ik kom uit een echte ouderwetse onderwijsfamilie. Op familiefeestjes vang je natuurlijk dat soort verhalen op, al die klachten over de in hoog tempo tanende interesse van jongeren voor datgene wat niet meteen een direct nut heeft. In mijn schooltijd (ik lijk wel vijftig) was je zeer benieuwd naar schrijvers als Hooft, Multatuli, Slauerhoff, Mulisch nog voor je boeken van ze had gelezen. Ze hadden een glans die je associeerde met een soort erflaterschap. Die interesse, die nieuwsgierigheid, die is de laatste vijftien, twintig jaar enorm weggezeild. Ik rep niet voor niets over de Nintendo-generatie. In het boek heb ik de toenemende desinteresse onder scholieren alleen een beetje aangezet.

Ik vond het ook juist aardig om een cultuurpessimist als Theo Altena neer te zetten, want je verwacht toch niet dat een schrijver die zo iemand als Walter Raam heeft geschapen, zo'n enorme a-culturele nono die desondanks zijn heil gaat zoeken in de

cultuur, twee boeken later zo'n monkelende, wat nurkse, eenkennige en een beetje vooringenomen leraar gaat portretteren. Het is weer een heel ander iemand, maar wat hij zegt en wat hij vindt, snijdt heel vaak hout naar mijn idee. Het is niet vrijblijvend gemopper van hem.)

Ik doelde ook op de sfeer die je weet op te roepen in die ruzie met Wouter Nijman, die zo beschreven is dat je denkt: ja, zo werkt het in een klas.

Ik heb me natuurlijk proberen in te leven en dan hoop je dat het een beetje levensecht overkomt. Ik lees vaak voor in bibliotheken, jongerencentra en ook op scholen. Scholieren, dat is het allermoeilijkste publiek. Als er vroeger bij ons op school een schrijver op school kwam, teerde je daar nog weken op. Nu moet ik tijdens een lezing van anderhalf uur zo ongelooflijk hard werken om 25 minuten de aandacht van de scholieren vast te houden dat ik een beetje begin te begrijpen wat leraren doormaken. Natuurlijk praat ik voor en na zo'n lezing met de leraren en dan snij ik dat aan en dan krijg ik verhalen over

het gedrag van leerlingen te horen die er niet om liegen. Die heb ik gecombineerd met verhalen die ik in de familiekring hoor en daar voeg ik dan mijn eigen schoolervaring aan toe.

De kinderen in *De buitenvrouw* vertonen een bijna geroutineerde opstandigheid. In mijn tijd was er ook verzet, maar dat was een ideëel verzet. Je ging in discussie met de leraar over autoritaire beslissingen die er werden genomen. Je wilde samen beslissen wanneer taken af moesten zijn. Dan gooide je je kont tegen de krib als er niet op in werd gegaan. Maar het gedrag van de leerlingen in *De buitenvrouw* is verzet uit inertie, verveling, nochalance, uit lamlendigheid en zelfs een beetje uit hoogmoedigheid. School is niet alleen vervelend, maar het is ook minderwaardig, iets om je neus voor op te halen. En de mensen die voor de klas staan, daar moet je helemaal minachting voor hebben. Ook dat komt in *De buitenvrouw* naar voren.

De nuances zitten misschien voornamelijk in de hoofdfiguur, want met het leraarschap van Theo is er ook iets een beetje mis.

Inderdaad, de andere kant is dat Theo ook enigszins een hekel heeft aan zijn vak. Het is geen man die 's morgens fluitend naar zijn werk gaat. Je kunt je als lezer afvragen in hoeverre Theo het gedrag van zijn leerlingen over zichzelf heeft afgeroepen. Is hij in die zes jaar dat hij in het onderwijs werkt niet enorm afgegleden? In de bovenbouw dwepen sommigen met hem, maar in de onderbouw gaat het niet goed. Misschien heeft hij die (al) verwaarloosd, heeft hij teveel op zijn routine gedreven. De schuld heb ik dus niet helemaal bij de leerlingen gelegd. De basis van het incident met Wouter Nijman is al in een eerder schooljaar gelegd. Bovendien, als hij zijn laconieke inborst niet had verloren en gereageerd had zoals hij vier lessen daarvoor zou hebben gedaan, zou het niet uit de hand zijn gelopen. Anderzijds lijkt het erop dat de leerlingen zijn zwakke plek hebben gevonden en dat genadeloos uitbuiten. Dat pleit weer voor hem. Ik heb geprobeerd nergens een groot gelijk neer te leggen.

Schaamte

Wat is voor jezelf het meest centrale, het meest fundamentele in je boeken?

Schaamte. Daar schrijf ik over. Iedere poging van mijn personages om hun leven een andere draai te geven mondt uit in schaamte. Zo is Simon Prins doordesemd van schaamte. Ingmar en Adriënne in *De houdgreep* zijn zo verlegen met elkaar en bij datgene wat ze bij elkaar teweeg brengen, dat ze in paniek raken. Die paniek wordt ingegeven door een zekere schaamte, onzekerheid ook. Walter Raam is een schelm, die heeft altijd de sympathie van het volk, maar hij wordt wel geteisterd door een gevoel van schaamte voor Sammie over zijn levensstijl. Hij schaamt zich over zijn potsierlijke denkbeelden, over de wereld van Peter Stuyvesant, de best denkbare wereld aller werelden. Ook Theo Altena schaamt zich: als hij terugsjokt naar zijn auto, komend uit het huis van Iris, schaamt hij zich voor het groezelige van zijn affaire.

Of Walter Raam uit Gimmick! de sympathie van het volk, de lezer, heeft valt overigens te betwijfelen. Het is trouwens maar de vraag of schelmen zich schamen. Het is veeleer een kenmerk van schelmen dat zij zich niet schamen waar de lezers dat wel zouden doen. De aantrekkingskracht van schelmen is juist dat het publiek eigenlijk ook best zo schaamteloos zou willen zijn.

Schaamte kan ook opgewekt worden door het gedrag van anderen:

Raam schaamt zich ook over het credo van zijn vriend Groen dat hij overigens zelf ook overneemt: ik ben op t.v., dus ik besta, diens postmoderne feestvierderij.

Dit alles valt onder te brengen in de categorie 'dagelijkse schaamte'. Maar volgens Joost Zwagerman is er wat dat betreft meer tussen hemel en aarde:

Er is ook het *kosmische schaamtegevoel*: wanneer je beseft dat je leeft in een tijd waarin de voortschrijdende techniek totaal niet in overeenstemming is met de voortkruipende humantiteit. Er is werkelijk niets wat de gemiddelde burger kan doen aan het onrecht in de wereld. Die onmacht brengt een collectieve schaamte voort. Je kunt je in laten schrijven

als vrijwilliger om naar een of andere brandhaard te gaan, maar als die geblust is, is er al weer een andere brandhaard of een ander conflict. Om het gevoel van onmacht te verzachten word je in de gelegenheid gesteld een periodieke aflaat te verwerven in de vorm van Het Goede Doel. Vroeger waren het de kerken die de verzuiling in stand hielden. Nu is dat Het Goede Doel. Je hebt een TROS-Goed-Doel, een confessioneel Goed-Doel, een Centrum-Rechts-Goed-Doel. Dat Goede Doel gaat nu deel uitmaken van je identiteit. Toon mij uw goede doel en ik zeg u wie u bent.

Schaamte is volgens Joost Zwagerman een kenmerk van de schrijvers van de jongere generaties:

Ik denk ook dat die schaamte niet alleen mijn werk geldt, maar dat ze te vinden is in een heleboel boeken van hedendaagse schrijvers. Albert Egberts bij A.F.Th. van der Heijden bijvoorbeeld, dat is eigenlijk een jongen die terneer wordt gedrukt door een enorme schaamte, die zich uiteindelijk manifesteert in een jarenlange impotentie.

Maar het is niet alleen de aanwezigheid van schaamte als ook de afwezigheid van schuld of schuldgevoel die de jongere generatie onderscheidt van de oudere:

omdat we van een generatie zijn die schuldeloos is opgevoed en ik ben schuldeloos opgevoed.

Hier nu ontstaat een vorm van spraakverwarring. Ik opper dat het me zinvol lijkt een onderscheid te maken tussen individuele schuld en collectieve schuld. De schuldeloze opvoeding kan alleen maar betrekking hebben op de collectieve schuld, want de individuele schuld en het daardoor ontstane schuldgevoel is gebaseerd op in de opvoeding aangeleerde normen en waarden, op de 'kennis van goed en kwaad'. Een schuldeloze opvoeding in die zin is dan ook een onmogelijkheid, omdat iedereen een normsysteem krijgt aangereikt, hoe afwijkend dat ook is van dat van anderen, hoe summier dat ook is. Als Zwagerman dan ook op zijn 'Ik ben schuldeloos opgevoed' laat volgen:

Mijn generatie heeft niets in te lossen. Ik ben ook niet verantwoordelijk voor het directe kwaad om mij heen. Ik heb nooit enige overtreding begaan, ik ben nooit in die extremiteiten van het leven beland waardoor je wel gedwongen bent om de schuldvraag te stellen. ... *dan kunnen we daar op z'n minst vraagtekens bij zetten. Je hoeft niet in de extremiteiten van het leven beland te zijn om overtredingen te begaan. Ieder mens maakt zich dagelijks ettelijke malen schuldig aan vergrijpen, overtredingen, benadeling van anderen, onheuse bejegeningen, kortom misdaden. En elke handeling, goed of kwaad, maakt deel uit van een netwerk van oorzaken en gevolgen, waardoor ieder zijn steentje bijdraagt aan een collectieve schuld. Anders gezegd, het gegeven dat iedere mens fouten begaat, is het wezen van, is de basis van of maakt op zijn minst deel uit van de collectieve schuld. De erfzonde ligt dan al heel dichtbij, een erfzonde die Joost Zwagerman zelf ook wel kent:*

De enige schuld die ik ken, is de theoretische schuld van de erfzonde. Dat sijpelt een beetje door bij Simon Prins. Ik herinner me dat stuk van Carel Peeters over *Vals licht.* Dat heette 'In de schaduw van de erfzonde'. Simon Prins staat ook inderdaad in de schaduw ervan, hij staat niet in het volle licht van dat besef van die erfzonde.

Zo kun je dat natuurlijk ook opvatten, maar overschaduwd door de erfzonde kan ook. En zo theoretisch is die constatering in Vals licht nu ook weer niet. Simon Prins wil echt wel het goede, maar toch wordt hij geregeld tot verkeerde daden gedreven in het volle besef van het verkeerde van die daden. Dat dilemma van wel of niet collectieve schuld wordt goed geïllustreerd door het voorplat van Collega's van God. Daarop staat onder de titel een afbeelding van Jezus. Kennelijk. Een lichaam tot iets boven de navel, met een fraai gedrapeerde lendedoek om de schaamte te bedekken, de rechtervoet over de linker: de klassieke uitmonstering voor het lijden aan het kruis, maar hij heeft geen spijker door de voeten, geen wond in de zij en het kruishout is vervangen door een weelderige, comfortabele, rode kruising tussen een matras en een sofa.[1.]

Deze tweeslachtigheid komt wellicht voort uit het opwekkende christendom uit zijn jeugd, dat hij in het gesprek typeerde als 'beatmissen, Spaanse gitaren en 'Jezus was een toffe peer'. Niet iets om hard voor weg te rennen. Een 'progressief katholiek milieu' zoals hij het in een eerder interview typeerde, met ouders die hem niet de kerk in sloegen.

Wellicht wordt die tweeslachtigheid ten aanzien

van collectieve schuld veroorzaakt door een verschijnsel dat er wel invloed op uitoefent: de massamedia. Die brengen ons tenslotte op de hoogte van elke ongerechtigheid op de wereld.

De mate waarin we informatie over de onrechtmatigheden kunnen verschaffen ligt niet in balans met de mogelijkheden om die onrechtmatigheden te kunnen oplossen. De geavanceerde technieken om die onrechtvaardigheden in beeld te brengen wekt daarbij de illusie dat er ook een techniek, een strategie bestaat om aan die honger en dat onrecht een einde te maken. Die technieken hebben we echter nog lang niet en het zal nog lang duren. Nou, die suggestie veroorzaakt schaamte en bij velen ten onrechte een schuldgevoel. Het is bijna een soort welvaartsziekte: mensen die bij de psychiater komen die niet meer kunnen tegen, gebukt gaan onder het leed in de wereld. Een mens kan maar een bepaalde dosis leed in zijn leven aan. Er is een grens aan wat mensen aan kunnen. Die grens is allang overschreden als gevolg van die enorme technische vooruitgang van de informatiemaatschappij. Het enige antwoord aan die mensen is: troost. Je bent niet schuldig, hooguit slachtoffer van die technocratische informatiemaatschappij. Probeer een persoonlijke moraal te vormen aan de hand waarvan je je op je eigen menselijke schaal zo rechtschapen mogelijk opstelt.

Realistisch engagement zou je dat kunnen noemen, want die nuchterheid, dat realisme in de wereldbeschouwing is ook op verschillende niveaus in zijn literaire werk terug te vinden. Van Zwagerman hoeven we geen roman over Rwanda of over iemand die gebukt gaat onder het feit dat er verschrikkingen als in Rwanda of Joegoslavië bestaan te verwachten.

Ik heb het terrein buitengewoon klein gehouden. Ik meen toch als geëngageerd mens in het leven te staan. Als burger ken ik mijn onmacht, die geeft mij als schrijver het signaal dat ik mijn engagement moet verkleinen tot het gebied waar ik als burger ook echt i*nvloed* op kan hebben. Als hier buiten een man een Marokkaanse krantenjongen alle dingen naar het hoofd slingert die de aanhangers van Janmaat op hun vergaderingen spuien, dan kan ik het niet af laten weten. Dan is het mijn plicht iets te zeggen. Dat ligt binnen mijn bereik. Als ik dat nalaat heb ik geen hoge pet meer op van mezelf. Vertaald naar mijn boeken: in *De buitenvrouw* heb ik dat gebied bestreken. Als schrijver heb ik hopelijk niet nagelaten datgene te zeggen wat gezegd moest worden. Ik schrijf niet voor de eeuwigheid, of voor de onsterfelijkheid, maar voor een hopelijk zelfs aantoonbaar resultaat. Ik kan niet de wereld, maar wel de buitenwijk in Nederland verbeteren. Al is het maar één doorzonwoning. Kleine speldeprikken vastleggen die desondanks pijnlijk zijn. De dingen die schrijnen, de dingen die haperen.

Een tweede niveau waarop Joost Zwagerman tracht een al te pamflettistisch engagement te voorkomen is de hierboven al gesignaleerde psychologische nuancering. Zeker in De buitenvrouw krijgt de hoofdfiguur zoveel onaardige karaktertrekjes mee dat ook een zwart-wittekening van het probleem van het racisme wordt omzeild.

De thematiek van Zwagermans boeken tenslotte maakt dat het engagement nooit in het volle licht komt te staan. Andere thema's wegen minstens even zwaar. Een van de belangrijkste is de spanning tussen liefde en sex.

Psychologie en sex

Zowel in *De houdgreep* als in *Vals licht* en ook in *De buitenvrouw* heb ik toch welbewust af willen wijken van de ouderwetse, Wolkeriaanse, Cremeriaanse, masculiene, ooit wel bevrijdend geweest zijnde recht-op-en-neer-sex. Het zijn passages over liefde en sex van ná de tweede feministische golf. Men mag van mij van alles over de sex in mijn boeken beweren, maar niet dat het super masculien gestamp en gejakker is.

Wat dan wel?

Wat ik interessant vind, is wat Kundera soms doet en wat Moravia ook altijd gedaan heeft (zonder mezelf met Moravia te vergelijken, ik durf de vergelijking niet eens aan): psychologiseringen van mensen zijn buitengewoon goed te maken wanneer je ze als romancier met al hun gedragingen en voorkeuren en gedachtenflarden neerzet tijdens De Daad.

De sexuele houding, het sexuele gedrag van hoofdpersonen zegt heel veel over de psychologie van die personen. Het is mooi om een psychologisch beeld van iemand te geven naar aanleiding van zijn sexuele habitus. De manier waarop Simon Prins in *Vals licht* Lizzie bemint, zegt heel veel over zijn totale karakter, over hoe hij in de wereld staat, over de problemen die hij met de wereld heeft, over het feit dat de wereld misschien wel te hard is voor die jongen. Misschien was het wel goed voor hem dat Lizzie buiten werktijd moeilijk met hem naar bed kon vanwege haar vaginisme. Er staat ook nergens in het boek dat hij er bezwaar tegen heeft dat hij niet met haar naar bed kan gaan. Sterker nog, misschien vindt hij het zelf ook wel zo'n veilig idee in toenemende kuisheid met haar te verkeren. Dat zegt een heleboel over zijn persoon.

Wat voor Vals licht geldt is in zekere zin ook van toepassing op Gimmick!, want Raams sexuele habitus weerspiegelt uitstekend zijn 'karakter': hij neukt zoals hij zijn veters vastmaakt, werktuiglijk, niet betrokken.

Ja, maar *Gimmick!* heeft een echte van-dik-hout-zaagt-men-planken psychologie. Wat dat betreft - zoals gezegd - plaats ik die roman er even buiten. De psychologie van Adrienne in *De houdgreep* en Simon Prins in *Vals licht* en Theo en ook Iris in *De buitenvrouw* vind ik interessanter omdat die ook dichter bij mij ligt. *Gimmick!* is echt een satirisch boek en satire laat niet altijd subtiele psychologisering toe.

Maar Raam is inderdaad volledig niet betrokken. Tot mijn verbazing blijkt de wereld zoals ik die heb geschetst, toch enigszins school te hebben gemaakt, want die bijna door verveling ingegeven sexuele handelingen zie je nu terugkeren in de boeken van generatie Nix. Ik heb in *Gimmick!* toch kennelijk iets neergezet wat speelt onder mensen van een bepaalde leeftijd, met een bepaalde levensinstelling. Als je Hermine Landvreugd hoort over de manier waarop jonge mensen sex hebben, dat is iets in de trant van: goh, we vervelen ons vanavond, we hebben gedronken en gerookt en het is te laat om nog uit te gaan, laten we maar met z'n allen wat aan sex gaan doen. Ik heb daar geen enkel bezwaar tegen, maar het staat ver van mij af. Ik ben een hoofse minnezanger tegen wil en dank. Het valt dus een beetje buiten mijn actieradius, maar het speelt zich wel steeds meer af in de jongerencultuur. Ik lees daarover met interesse bij Hermine Landvreugd en Ronald Giphart en andere leeftijdgenoten van mij die tot de generatie Nix behoren.

De enige keer dat er bij Raam duidelijk merkbare gevoelens optreden...

is als hij met dat meisje met de zonnebril naar bed gaat. Maar dan is hij ook danig onder invloed. Hij is dan zo hallucinant gestemd geraakt dat hij denkt dat zij Sammie is en hij begint te denken dat hij 's lands meest bekwame minnaar is, terwijl hij in een soort trip zit waardoor hij haar eerder beschadigt en pijn doet dan dat hij haar bevredigt. Hij krijgt ook een bloedneus tijdens het neuken. Dat leverde bij sommige lezers, misverstanden op. Nou, het zit zo: wie veel cocaïne snuift, heeft kans op een bloedneus op momenten van hevige agitatie.

Een abstract liefdesideaal

Met name in De houdgreep en Vals licht treedt een merkwaardig gevoel bij de hoofdpersonen op dat een speciaal licht werpt op die liefde waar jij het in ieder boek over hebt: de wens de ander te zijn.

Ik heb het wel vaker beweerd: er zijn twee soorten liefhebben. De ene is: de ander willen hebben, zoals men spreekt in de dagelijkse omgang van mijn vrouw of man, mijn vriend of vriendin. Die is van jou en jij bent van de ander. Maar er is ook de wens de ander te willen zijn, wat in zekere zin op een hoger plan staat, en wat voortkomt uit een veel abstracter liefdesideaal, een abstracter beeld van de liefde. Toen ik voor het eerst Gorter las, stond het daar, zo compact als maar kon:

> Zie je ik wou graag zijn
> jou, maar het kan niet zijn,

Die wens tot zielsverhuizing was een schok der herkenning. Op de een of andere manier was het in mij geklonken dat ik graag het meisje van mijn dromen wilde zijn.

Houdt dat verband met een andere constante in je werk, het verlangen er niet te zijn?
Ja, het verlangen de ander te zijn komt voort uit het verlangen er niet te zijn, zoals dat ook vaak over Brouwers wordt gezegd en over Brakman. Bij hen is het in een heel andere constellatie geplaatst, een veel ich-bezogener constellatie. Ik koester daar een romantisch ideaal over: zo intens en hoofs en edelmoedig de ander proberen te beminnen dat je eigen lichaam en ziel je teveel worden, ballast, en dat je het liefste zou willen verder gaan als een onderdeel, een radertje, een schroefje desnoods in andermans identiteit, maar dat het schroefje wel van cruciaal belang is bij de ander. Dat je zelf dus niet meer hoeft te leven en als een soort functionele schijngedaante van de ander verder kan leven. Een bijkomend voordeel is dat je dan ook eindelijk de wereld letterlijk kan zien door de ogen van de ander, want het blijft toch altijd gissen of je hetzelfde panorama ziet wanneer je met een geliefde een romantische plek op aarde aanschouwt. Is de zee die zij nu ziet dezelfde zee die ik nu zie?

Is dat er-niet-willen-zijn niet een verkapte manifestatie van de doodsdrift?
Nee, doodsdrift is mijn personages vreemd.

Blijft overeind staan dat de figuren momenten hebben waarop ze er niet meer willen zijn. Een bijna mystiek gevoelen, dat hemelse associaties oproept.
Is die afwezigheid van doodsdrift ook in De buitenvrouw het geval?
Nou, nee, inderdaad, in *De buitenvrouw* komt die eigenlijk voor het eerst voor. Theo neigt naar een eh... *schwärmerisch...* flirten, niet met de dood maar met de doodsgedachte, dat het leven geen andere zin heeft dan dit: leren niet bang te zijn voor de dood.

'Leef zo dood mogelijk', zegt hij op een gegeven ogenblik, 'alleen dan is er kans op vroegtijdige verzoening met de echte dood'. En ergens anders: 'Het was goed leven in een wijk waar alles dood was. De echte dood, in arme landen, grote steden en waarover je kon zien op televisie, kreeg er bijna iets vertrouwenwekkends door'. Roerloos leven is het doel dat hij nastreeft, ook met zijn geliefde, met de spullen die hem omringen. Als je elke dag het pak melk op dezelfde manier in de koelkast zet of de lampen in dezelfde volgorde uitdoet is dat een knipoog naar vriend dood. Ook dat is weer een haken naar de dood, die doodsgedachte heeft hij dus wel degelijk.

Met Anne Marie op de Alkmaarse kermis (1978)

Maar mijn andere personages hebben dat helemaal niet, verre van dat zelfs. Maar een stapje voor die doodsdrift is natuurlijk wel de behoefte losgezongen te worden van lichaam en ziel en weg te zijn, er niet te zijn. En waar is het nu beter in te verdwijnen dan in ziel en

lichaam van degene die je het meest dierbaar is.

Een opvallend, constant motief bij die liefde is de spanning tussen het eigene en het andere. De figuren in je werk vertonen nogal eens androgyne trekjes.

Ja, de heterosexuele liefdes in mijn boeken hebben altijd een sterke homosexuele component. In *Vals licht* heeft Simon Prins een duidelijk vrouwelijke inborst, terwijl hij voor Lizzie 'jochie' als koosnaam heeft. Dat gaat een beetje terug op *De houdgreep*, waar Ingmar Adriënne 'monnik' noemt en Adriënne Ingmar 'heks'. In *De buitenvrouw* zit die homosexuele component in de relatie tussen Theo en zijn vrouw Sylvia.

De verhouding tussen Theo en Iris is een echte, pure heterosexuele relatie.

Ja, dat is waar. Die indruk maakt die verhouding zeker. Maar die relatie is geen lang leven beschoren.

Hij valt op haar vrouwelijkheid, maar er is ook op andere gebieden de aantrekkingskracht van het andere.

Ja, ze is zijn tegenbeeld. Hij aanbidt haar huidskleur, maar hij wordt ook aangetrokken door haar vitaliteit, haar energie, haar levensvreugde. Hij heeft zelf namelijk bijna om principiële redenen in zekere zin afscheid genomen van zijn lichamelijkheid. Theo is ervan overtuigd dat je na je dertigste je sportschoenen moet verruilen voor grote, zachte sloffen, ter passende voorbereiding op de dood. Alle sport is sublimatie, rituele doodsverachting in feestverpakking.

De literatuur

> Ik ben bang dat ik tot het soort schrijvers behoor die altijd hetzelfde verhaal schrijven, maar telkens in een heel andere vorm.

Naast de samenleving is de literatuur voor Joost Zwagerman een bron van inspiratie. Wat dat betreft verschilt hij niet zo veel van veel andere schrijvers, past hij op het eerste gezicht prima in het postmoderne kader. Toch is er meer aan de hand dan wat gegoochel met citaten.

In De houdgreep laat je Adriënne d.m.v. de fotografie proberen 'de werkelijkheid onder de duim te krijgen'. Is dat jouw literatuuropvatting: schrijven is een poging greep te krijgen op de werkelijkheid?

Dat is het wel lang geweest. Laat ik het zo zeggen, kunst en dan met name literatuur heeft mij in hoge mate gevormd. Meer dan mijn opvoeders en leraren. Ik ben meer door boeken gevormd dan door mensen. Literatuur was voor mij een instrument om de werkelijkheid aan te kunnen. Literatuur als een troost die vormend werkt. Een gelukkig huwelijk tussen educatie en melancholie

En nu?

Minder. Omdat ik toch wat andere eisen bent gaan stellen aan kunst. En omdat ik inmiddels het idee heb dat aan die opvoeding toch het begin van een einde is gekomen.

Ik bedoel, ik lees nu uit andere motieven boeken. Sommige boeken die ik vroeger prachtig vond, durf ik nu uit schuchterheid niet meer in te zien. Uit angst dingen aan te treffen die mij wel eens onwelgevallig zouden kunnen zijn.

Blijft dat niet zo?

Op een gegeven moment houdt dat proces op, denk ik. Bij boeken die je verslond - nu verslind je geen boeken meer, nu lees je boeken - van je zestiende tot je een-, tweeentwintigste, twijfel je er later nog wel eens aan of de indruk die die boeken hebben gemaakt ook werkelijk in de boeken zelf is terug te vinden. Als ik nu een boek opensla dat ik twee jaar geleden voor het eerst las, weet ik dat ik daar dezelfde ideeën over heb. Dat heeft iedereen denk ik wel, dat je uiteindelijk op een punt komt dat je appreciatie en je depreciatie van literatuur nauwelijks meer verandert.

De vraag of de indruk die boeken maken wel terug te vinden is in die boeken is misschien wel de meest fundamentele vraag in de literatuur. Literatuur ontstaat in het hoofd. Ieder leest zijn eigen boek. Een uitgangspunt dat onmiddellijk de vraag doet rijzen: wat is het ik? Als dat een onveranderlijke grootheid is, valt uiteindelijk een uitspraak te doen

over waar het boek (voor dat ene individu) over gaat. Het ik is echter geen onveranderlijke grootheid. Het ik verandert met iedere ervaring, dus ook met iedere leeservaring. Hoe minder verschillende leeservaringen.... Bovendien is de interpretatie en waardering van een boek afhankelijk van de omstandigheden waarin het gelezen wordt en aangezien die omstandigheden nooit dezelfde zijn.... Mijn eigen ervaring is in ieder geval dat de appreciatie van boeken nog steeds verandert.

Wie - zoals kinderen - boeken verslindt, heeft begrijpelijkerwijs ook de neiging boeken regelmatig te herlezen.

Ja, maar dat is bij mij juist steeds meer geworden. Ik heb steeds meer een corpus van boeken waarvan ik weet dat ik ze over twee jaar weer lees en dat dat blijft. Ik ga steeds selectiever lezen. Ik ga steeds minder boeken lezen. In plaats daarvan ga ik steeds vaker herlezen. Je tijd wordt steeds beperkter en als ik dan op een gegeven moment moet kiezen tussen het nieuwe boek van schrijver X of een al gelezen boek van Saul Bellow, dan kies ik voor het laatste. Daar heb je meer aan. Dat geeft niet alleen het bekende, het vertrouwde maar ook telkens weer een oneindig aantal nieuwe schakeringen. Het nieuwe is vaak veel vluchtiger....

Saul Bellow was ooit ook nieuw. Ben je dan niet nieuwsgierig?

Die nieuwsgierigheid wordt steeds minder. Toen ik begon te publiceren, probeerde ik op z'n minst alle Nederlandse boeken die verschenen te lezen. Dat gaat natuurlijk niet en dat heeft ook helemaal geen nut voor mijn schrijven. Van wat er in de Nederlandse literatuur verschijnt, lees ik steeds minder. Liever voor de derde keer of zo J.D. Salinger of Gerard Reve dan de nieuwe van Connie Palmen. Die zal ik hooguit lezen uit overwegingen van curiositeit.

Welke Nederlandse schrijvers blijf je wel lezen?

Mulisch, Reve, Nescio, Gorter, Leopold, Vestdijk ook.

Vestdijk???

Vestdijk?! Die vind ik prachtig! Lang niet alles, hoor. Er zijn boeken bij waarvan ik na twintig bladzijden weet dat ze niet aan mij besteed zijn, maar nog niemand heeft de Anton-Wachterreeks geëvenaard. Zó veelkantig en gedetailleerd je eigen leven boekstaven, met een manier van vertellen die onovertroffen is. Saai? Ja o.k., maar als je je door een aantal alinea's hebt heengeploegd, stuit je weer op iets wat zo onvergetelijk is. Misschien hebben we nu één schrijver die de kant van Vestdijk opgaat en dat is Van der Heijden.

Inderdaad.

Zeker, hem wordt ook breedsprakigheid verweten. Ik hoor dat wel vaker. Voor mij is dat geen probleem als je ziet wat voor flonkeringen er te vinden zijn in die boeken.

Je voorkeur voor met name Brouwers en Van der Heijden is opmerkelijk.

Je bedoelt dat ik zelf nogal gesteld ben op schrijvers wier invloed nu niet bepaald in mijn eigen boeken zit. Ik probeer zelf zo compact mogelijk te schrijven. Zeker *De buitenvrouw* heeft toch een beetje een gebutste stijl waaruit zoveel mogelijk

overtolligheden zijn weggeslepen, maar op de een of andere manier hecht ik dan weer aan schrijvers die dat juist niet hebben, die wél alle trossen los gooien.

Ik ben er trouwens van overtuigd dat het er - los van het engagement in de literatuur - uiteindelijk niet toe doet wat je vertelt, maar in eerste en laatste instantie hoe je het vertelt.

Zoals Nescio...

Er gebeurt niets, ze kuieren en zitten in het gras en het is briljant gedaan.

...naar wiens verhalen je verwijst in de verhalen 'Kroondomein' en 'De briefjesschrijvers'. Voor het oplettende lezertje zijn er wel meer verwijzingen naar literatuur in je werk. Gimmick! heeft heel sterke banden met Turks fruit, Vals licht met De dokter en het lichte meisje en nogal wat andere in de bundel Kroondomein.

Ook in Kroondomein, dat bestaat uit negen verschillende stijloefeningen, hanteer ik het uitgangspunt: het onderwerp dicteert de stijl. *Gimmick!*, flitsend; *Vals licht* is een romantisch verhaal van een student die verliefd wordt op een gevallen vrouw en eist daarom een gedra-

gen, bijna naturalistische toon. Zo schreeuwden die verhalen in *Kroondomein* ook weer om een eigen toon, maar dat is misschien wel wat al te sterk geformuleerd. Het is eigenlijk zo dat het een soort stijlexperimenten waren en ook dankbetuigingen aan andere schrijvers, knipogen naar andere schrijvers. Ik ben altijd bezig met verwijzingen naar mensen aan wie ik mij schatplichtig voel. Het titelverhaal 'Kroondomein' bestaat uit een soort Jeroen Brouweriaanse grandeur, maar dan vermengd met een ironische toets. En in 'De briefjesschrijvers' heb ik geprobeerd de trompetterende melodie van Brouwers en het dromerige, het romantische kunstenaarsideaal van Nescio te combineren. In 'Een gelukkige poging' heb ik een Hollands vertelde groteske met de problematiek (taalloosheid, naamloosheid, op zoek naar de ultieme woordenloosheid) van Beckett trachten te maken. Zo zijn in ieder verhaal vagelijk sporen terug te vinden van allerlei schrijvers.

Postmodern?
Men heeft mij wel eens postmodern genoemd. Nou, dat postmoderne zit daar echt in. *Gimmick!* ook inderdaad. *Gimmick!* is een soort dankbetuiging aan Jan Wolkers: 'Dank u wel, meneer Wolkers, dat u Turks fruit hebt geschreven. Tegenwoordig gaat uw boek op deze manier.' Dat is eigenlijk de mededeling. De hoofdfiguur in *Turks fruit* heeft een soort nabeeld gekregen in de figuur van Walter Raam, die in alles van hem verschilt. De ik-figuur in *Turks fruit* is een buitenmaatschappelijke, nonconformistische kunstenaar met een woeste haardos. Nou dat heeft dus twintig jaar later geresulteerd in een figuur als Walter Raam, een superconformistische namaakavantgardist, die alleen maar zijn kwartjes en dubbeltjes zit te tellen en de *easy way out* zoekt in de wereld van glitter en glamour, waar iemand als de ik-figuur in *Turks fruit* een bloedhekel aan zou hebben gehad. En toch komen die twee verhalen in het laatste hoofdstuk bijeen, wanneer Raam tijdens een door multi-drugsgebruik veroorzaakte hallucinatie meent dat hij met Olga uit *Turks Fruit* ligt te vrijen.

Dat is aardig om te doen. Iedereen die het niet weet, hoeft zich niet voor het hoofd te slaan omdat hij iets heeft gemist. *Gimmick!* is alleszins te lezen zonder je enige rekenschap te geven van dit soort intertekstualiteiten. Ik hoop alleen dat het aardig werkt als je het wel weet. Zo is het ook, maar in mindere mate, in *Vals licht.*

Ik heb De buitenvrouw net uit, maar daarin is me nog niets opgevallen.
In *De buitenvrouw* heb ik weer een aantal dingen ondergebracht. Dit keer inderdaad wat minder aan de oppervlakte. Ik ben een bewonderaar van de boeken van John Updike. Deze meester van de suburb maakt boeken waarin de minste rimpeling al een groot drama is. Als ik zo iets zou kunnen schrijven, dan ga ik jubelend door het leven. Aan hem heb ik soms gedacht toen ik aan *De buitenvrouw* bezig was. Hoe kun je met ogenschijnlijk kleine gebeurtenissen in het licht van de omgeving een drama teweeg brengen. De twee Bech-boeken van Updike zijn boeken die ik nou ongeveer iedere tweeëneenhalf jaar opnieuw lees. Niet altijd helemaal, twintig bladzijden zijn - als ik in een bepaalde stemming ben - voldoende om een heerlijk gevoel te krijgen.

Poëzie

Die verwijzingen zijn ook in je poëzie terug te vinden.

Ja, hetzelfde geldt voor mijn gedichten, vooral *De ziekte van jij*. Het is zijn variaties op het oudste verhaal ter wereld: een ik ontmoet een jij, de jij verlaat de ik en de ik blijft droevig achter. Maar dat is slechts de raamvertelling. Het echte verhaal is dat ik per gedicht in andermans toonaard werk. Althans, de toon blijft hetzelfde, een performance-toon, vooral om voor te dragen, met een eigen cadans. Maar in die cadans gaan andermans regels schuil. Letterlijke tekstflarden van Gorter, Claus...

Ouwens.

Zeker, Kees Ouwens. Gerard Reve. Maar ook hedendaagse chansonniers, populistische liedjes. Hoge en lage cultuur komen er bij elkaar. P.C. Hooft, Lucebert, Willem Bilder-

dijk. Ze zijn allemaal terug te vinden in *De ziekte van jij*, vaak letterlijk.

Wat voel je je meer: dichter of prozaïst?

Prozaïst. Ja, zonder meer. Ik schrijf nog steeds gedichten, maar zo ik ze al zal gaan publiceren, dan alleen in een kleine oplage (zoals het bij marginale uitgeverij Exponent uitgegeven bundelde *De mooiste vrouw ter wereld*, HN) en pas over een hele tijd. Ik ben in eerste instantie een prozaïst, denk ik. Dat vind ik wel jammer. Ik denk niet dat ik nog veel poëzie zal publiceren, hoewel ik nog wel regelmatig gedichten schrijf. Maar die houd ik binnenskamers.

Heb je een afbakening? Want beelden uit je proza keren terug in je poëzie of omgekeerd: zo komt het geregeld terugkerende beeld van de hangmat in De houdgreep ook in je poëzie voor.

Ja, in de bundel *Langs de doofpot*, in 'De argeloze hangmat'. Nee, geen afbakening van terreinen. Poëzie is een zijlijn van wat ik tot op heden heb gedaan. Een uitwaaiering.

Ik werk echter wel heel anders als ik gedichten schrijf, maar ik heb geen inhoudelijke afbakening in de betekenis van: dit onderwerp gaat hier naar toe en dat daar. Een bewijs dat ik vooral een prozaschrijver ben, is dat de eerste gedachte die ik heb als ik opsta de roman geldt, die ik ga schrijven of aan het schrijven ben. Dat vult mijn dag, mijn hoofd en hart. Dat spreekt al boekdelen. Ik lees liever poëzie dan dat ik het schrijf. Als ik aan het werk ga om een roman te beginnen, dan begin ik met een constructie, het uitbouwen van de karakters, letterlijk, ik maak A-viertjes met een karakterschets. Ik maak een raamwerk met fiches en wat er aan open plekken overblijft, probeer ik in te vullen. Pas als het helemaal in mijn hoofd zit en op papier ook helemaal uitgewerkt is, ga ik aan het boek beginnen. Anders heb ik het gevoel in drijfzand te waden. Zo krijgt een roman vorm.

Bij gedichten echter heb ik een vage notie van wat ik wil gaan zeggen in die beperkte ruimte van een gedicht. Een gedachtenflard, een inval, zodat ik al associërend uitkom bij wat ik vantevoren niet had kunnen vermoeden. Bij een roman of verhaal komen er ook wel eens onverwachte zijpaden en terzijdes en invallen die ik tevoren niet had voorzien. Maar met een gedicht is het per definitie zo dat ik uitga van één flard, één indruk.

Heb je enige verwantschap met Bernlef: in zijn essaybundel Ontroeringen schrijft hij dat het dichten bij hem begint met een vorm van afwezigheid, van verstrooide aandacht. In zo'n toestand komt een regel en die dient als uitgangspunt. Waar het gedicht uitkomt weet hij vantevoren echter niet.

Dat komt me zeer bekend voor, maar verwantschap, nee. Er zijn - zoals ik al eens eerder heb gezegd - schrijvers voor wie je door de knieën gaat en schrijvers voor wie je je hoed afneemt. Bernlef is typisch een schrijver voor wie ik een diepe buiging maak en daarna mijn hoed afneem. Hij is absoluut een vakman. Ik heb veel van hem gelezen, maar zijn werk staat ver van mij af.

Hoezo?

Ja, hij is toch een onderkoeld auteur. Achter die onderkoeling gaat bij vlagen natuurlijk wel een grote emotionaliteit schuil, maar ik vind het veel te.... Ik ben zo

ongeveer zijn tegendeel, lang niet zo onderkoeld, zo analyserend. Hij kan met een bijna chirurgische precisie bepaalde dingen uitbenen. Dat doe ik niet.

Maar bij je poëzie moest ik desondanks af en toe aan Bernlef denken.

Jazeker, mijn poëzie is een heel ander verhaal. Met name in mijn eerste bundel *Langs de doofpot* zijn veel invloeden van dichters zoals hij. Zeker de laatste afdeling, ‘Een verhuizing’, is duidelijk beinvloed door dichters als Bernlef en Schippers. Maar als je het mij eerlijk vraagt, zeg ik toch dat mijn poëzie meer de kant van Ouwens opgaat dan van Bernlef. Het zijn twee tegenpolen en ik opteer dan toch - niet dat ik het een beter vind, ik heb ze allebei in de kast staan en ze hebben allebei mijn bewondering - qua gemoed, qua poëticaliteit meer voor Ouwens. Zo heb ik ook meer op met Lucebert dan met Kouwenaar. Niet dat Kouwenaar een minder dichter is, beiden zijn de absolute top. Alleen de een geniet meer mijn voorkeur. Hetzelfde geldt voor Claus. Voor mij het *nec plus ultra* van de Nederlandstalige poëzie. Door die *schwung* en dat niet

verlegen zitten om beelden, dat liever een woord teveel dan een te weinig, terwijl ik nooit één woord teveel bij Bernlef tegen ben gekomen. Claus maakt er een kralendraad van, een aaneenrijging. Daar zitten vaak kralen tussen waarvan je kan zeggen: nou, als hij dat wat hechter had gedaan, dan was het gedicht wat strakker gespannen, maar dat vind ik helemaal niet erg. Dat is mij zelfs dierbaar. Dat komt ook meer overeen met de manier waarop ik werk.

Nix

Al een paar keer is de generatie Nix ter sprake gekomen.

Ik wil vooropstellen dat ik met meer dan normale interesse volg wat ze doen. De schrijvers tegen wie de generatie Nix ageert, komen overeen met de dichters tegen wie de Maximalen ageerden. De Maximalen probeerden de dominantie van het academisme in de poëzie te doorbreken. Een soortgelijke poging wordt nu ondernomen in het proza door de generatie Nix. Voor mij is het een beetje vervreemdend, want die jongens zijn vrijwel allemaal leeftijdgenoten van mij, terwijl ik mijn doelen sinds de tijd van de Maximalen toch een beetje heb verlegd. Voor mij is het minder belangrijk geworden in welke richting of stroming of school mijn boeken te plaatsen zijn. Daar houd je je mee bezig wanneer je voor het eerst een boek publiceert, weet ik nu. Belangrijk voor mij is nu of het volgende boek weer beter is dan het vorige, of het iets toevoegt aan wat ik ervoor heb geschreven. Ik zoek mijn maatstaven niet langer.

Maar nogmaals, de generatie Nix geniet mijn meer dan warme sympathie, want ik herken heel veel van wat hen beweegt. Het mooie is dat ondanks dat geweeklaag van de critici - dat gedoe en het is onzin wat die jongens doen - je niet kunt ontkennen dat jongens als Giphart en Van Erkelens kunnen schrijven. Wat ze om die boeken heen misschien allemaal beweren mag dan voor sommigen onzin zijn, maar ze zijn niet te betrappen op een gebrek aan talent. Over de manier waarop ze dat talent aanwenden, zich profileren als auteur en zich een imago proberen te vormen, daar kun je het jouwe denken, maar mij bevalt het wel. Ik vind het zinniger als een jonge schrijver een grote bek opzet en zich roert in de literatuur dan dat iemand heel braaf probeert aan te sluiten bij de vigerende smaak.

Tegen wie verzetten ze zich dan eigenlijk?

Nou, tegen het al te tekstuele proza van figuren als Connie Palmen, Marcel Möring, Huub Beurskens, Atte Jongstra, die heel brave bouwseltjes maken, maar waar nauwelijks vitaliteit in zit. Niet dat dat nou een eis is, maar dat vinden zij. Ik heb het gevoel dat mij nu met dit nieuwe boek door de dagbladpers gevraagd zal worden in welke hoek ik ben gaan zitten. Ik heb er weinig zin in om daar een antwoord op te geven, maar ik lees liever een boek van Rob van Erkelens dan van Atte Jongstra. Jongstra is bezig met heel vrijblijvend, bekwaam gefröbel, met de nadruk op gefröbel. Ik vind daar niets aan, totaal niets. Het was heel zorgwekkend dat al die debutanten de laatste tijd een beetje die richting uit gingen. M. Februari bijvoorbeeld ook, heel supertekstueel, superintellectueel, maar het ging alleen maar over denkconstructies.

Wat is daar op tegen?

Denkconstructies liggen aan de basis van wat je wilt gaan schrijven. Eerst heb je denkconstructies en vervolgens gaje het verhaal schrijven dat het gevolg is van die denkramen, maar zij maken het denkraam zelf tot het kloppend hart van het boek. Dat is interessant voor degenen die daar belang in stellen en toevallig behoren daar alle dag- en weekbladcritici toe. Het lijkt dus of al dit soort schrijvers overal enorm wordt geapprecieerd, maar er is toch ook een ander soort literatuur. En ik opteer dan toch meer voor die wat minder studeerkamerachtige aanpak. Natuurlijk, ik zit ook enorm te construeren, denkramen uit te werken. Welke schrijver niet? *Maar ik wil dat de staketsels van het verhaal onzichtbaar zijn. Dat is vakmanschap en niet andersom.* Dat mag je gerust benadrukken.

Literatuur moet in eerste instantie een goed verhaal vertellen?

Ja, ik vind het Biedermeierachtige knutselarij met het maatschappelijke aangezicht van

postmodernisme. Volslagen kneuterig. Natuurlijk, *De wetten* is een knap gemaakt boek - daarom sloeg het ook zo aan. Maar ook weer niet zo knap als men massaal is gaan vinden. Als er later over Connie Palmen gesproken wordt, zal dat om een andere reden zijn dan ze vermoedt, nl. als de meest overschatte debutant van de laatste twintig jaar.

Eindnoten:

1. *In de correspondentie die ontstond na afronding van het interview verzocht Joost Zwagerman mij het volgende ter verduidelijking op te nemen:*
   Mulisch, Hermans, zelfs Wolkers: hun werk draait vaak om de schuldvraag (*Nooit meer slapen*, *De aanslag* etc.). Mulisch, Blokker en Hofland hebben het in hun beruchte VN-gesprek ook expliciet gehad over hun ‘achterland’, hun jeugd die in het teken heeft gestaan van de oorlog, waarin de vraag naar goed en kwaad zich scherper dan ooit aftekende, en waarin je bijna dagelijks met ‘schuld en boete’ kon worden geconfronteerd aan de hand van je gedrag. In vergelijking met hun jeugd - ‘de oorlog heeft gevuldere mensen van ons gemaakt,’ heeft Hofland in dat gesprek beweerd - is het niet te ontkennen dat mijn generatie is opgevoed in een tijd waarin ‘goed en kwaad’ zijn verworden tot grootheden van minder dwingende aard. [...] In vergelijking met de ingrijpende gewetensvragen waar mensen in en vlak na de oorlog mee geconfronteerd werden, werd de adolescentie van míjn generatie gekenmerkt door een (overigens voor velen verlammend werkende) vrijblijvendheid. Of, zoals Theo Altena in *De buitenvrouw* bepeinst: ‘Op gezette tijden leek een maximum aan horror onvermijdelijk, eenvoudig opdat het goede in de gelegenheid kon worden gesteld om zich ertegen af te tekenen. [...] Onlangs nog had hij het gelezen bij een schrijver (Harry Mulisch, JZ) over wie hij al jaren les gaf: “In Holland waren de mensen nooit zo humaan geweest als in de winter van '44-'45, toen duizenden van honger stierven en de executiepelotons knalden.” Dat was een pijnlijke waarheid. In de even omnipotente als egalitaire welvaartsstaat vervaagden gestaag de contouren van goed en kwaad. Er viel volgens Theo weinig in te brengen tegen de gedachte dat in wat men zich doorgaans voorstelde bij de beste aller werelden niets nog betekenis zou hebben en waarde zou hebben en God zou vervluchtigen tot een ridicule overtolligheid.’
   In die context moet mijn helaas veel te rudimentair gestelde mening over ‘schuldeloosheid’ gezien worden.

Rogi Wieg
Ik ook niet
Joost Zwagerman als dichter

Eén dag voor de première van de film *Vals licht* belt Joost Zwagerman mij op:
'Ja, met Joost.'
'Hé.'
'Ik moet je wat zeggen.'
'Zeg het maar.'
'Ik heb een nieuw gedicht geschreven.'
Joost zwijgt. Ik zeg:
'Morgen komt *Vals licht* in de bioscoop. Heb je niks beters te doen dan gedichten schrijven? Moet je geen interviews geven ofzo?'
Joost zegt: 'Jawel, maar dit gaat voor. Zal ik je het gedicht even voorlezen?'

Gelukt

Joost en ik zijn ongeveer gelijktijdig begonnen met onze loopbaan. Dat was in 1986, dus zo'n acht jaar geleden. Joost droeg in die tijd nog een leren jack en woonde met Monique op een soort zolder in Amsterdam-Oost, vlak naast de spoorlijn. Joost was bezeten. Ik herinner me dat hij op een avond, na een slechte recensie op *De houdgreep* te hebben gelezen van Wam de Moor, rood aanliep en begon te ijsberen door zijn kamer. Toen begon hij de patriarch uit Bertolucci's *1900* te imiteren en brulde met een Italiaans accent: 'Respetto, ik wil respetto!'
Het was duidelijk: Joost wilde respect.
Later wilde hij nog meer. En het is hem gelukt. Verdomme, het is Zwagerman nog gelukt ook!

Meervoud, enkelvoud

Is Joost Zwagerman een dichter? De logica leert ons:

Alle mensen zijn sterfelijk
Socrates is een mens

Socrates is sterfelijk
Alle taalkunstenaars zijn dichters.
Zwagerman is een taalkunstenaar.

Zwagerman is een dichter.

Als we nu goed kijken zien we het volgende: In de eerste premisse staat het woord 'sterfelijk' en in de conclusie staat ook 'sterfelijk'. Dit zijn dezelfde woorden. In de tweede premisse staat 'dichters' en in de conclusie staat 'dichter'. Het woord 'dichters is plotseling enkelvoud geworden. Maar zou deze conclusie ook juist zijn: 'Zwagerman is dichters'? En wat zou dit dan betekenen?

Joost zei zelf een keer tegen mij: 'Ik ben geen dichter, want ik voel in mijn poëzie geen noodzakelijkheid en daardoor hebben mijn gedichten iets willekeurigs. Je leest er andere dichters doorheen, ik reageer op hun werk, ik gebruik hen. Ik heb niet eens een dichterlijke problematiek. Ik dicht vanuit ambitie, niet vanuit talent.'

Poëzie als vingeroefening, als rederijkerskunst, doelde Joost daarop? Zoals er in Sibyl meerdere persoonlijkheden woonden, zo wonen er in Zwagerman misschien meerdere dichters die niet helemaal tot ontwikkeling zijn gekomen, die geen eenheid vormen en zich niet als één geheel presenteren aan de wereld. Dichters die zijn geboren doordat Joost dichters heeft gelezen. Als het waar is wat Joost Zwagerman zegt, is hij een 'dichters'.

Maar of Joost nu vanuit ambitie dicht of niet, laat mij Siberisch koud. Want ik ga niet uit van zijn woorden, van zijn aan mij, in het geheim, toegefluisterde bekentenis. Ik ga uit van iets anders: van de toon. De eigen toon van een dichter.

Alle mensen met een eigen toon zijn dichters.
Zwagerman heeft een eigen toon.

Zwagerman is een dichter.

En dat is nu het grootste verschil tussen taalkunstenaars en dichters: de eigen toon. Alleen de eigen toon maakt dat je geen meervoud bent, maar enkelvoud.

Hermeten

Het was 1986 en Joost zou debuteren met de roman *De houdgreep.* Hij was in die tijd bijzonder opgewonden (net als ik, overigens, want ik zou in dat jaar debuteren met *Toverdraad van dagverdrijf*) en zijn opwinding werd niet alleen veroorzaakt door schrijfdrift, scheppingsdrang, ambitie en de kans op succes, maar ook door woede. Joost was boos op de hermetische dichters.

Waarom? Was het een fixatie? Zocht hij iets om zijn, al aanwezige, woede op te richten? Vertegenwoordigden 'de hermeten' iets waar Joost niet tegen kon, een mentaliteit, een houding? Ik ben geen psychoanalist en ik zou het ook niet willen worden. Maar één ding weet ik wel: Joost komt uit Alkmaar. En in Alkmaar is alles te vinden, behalve 'de ruimte van het volledige leven'.

Joost werd Amsterdammer. Dat gaf hem de vrijheid en die vrijheid wilde hij misschien weerspiegeld zien in de taal.

De eerlijkheid gebiedt mij om hier te melden dat Joost Zwagerman niet de eerste was die opstond tegen 'de hermeten'. Het was, volgens mij, Maarten Doorman, die in zijn gedichten voor het eerst de strijd aanging met 'witheid', 'stilstand' en 'verstilling'. Een jaar later kwam Zwagerman met de gedichtenbundel *Langs de doofpot.* Doorman had geen aanleg voor publiciteit, hij bleef anoniem. Joost wist intuïtief hoe je publiciteit kon krijgen en het duurde dan ook niet lang voordat hij een leidersrol kreeg aangewezen in deze kwestie. (In de tv-serie *Dallas* zegt Jock Ewing op een gegeven moment: 'Macht is niet iets wat je krijgt, macht moet je nemen.')

'De doofpot', dat was, zoals Joost zei, het afvoergat, het thema, van de 'hermeten'. Ze stopten het leven in de doofpot, ze stopten Amsterdam, de jongheid, de ambitie in de doofpot en ze waren zo handig dat ze hun verstarde houding tegenover alles wat leefde ook in de doofpot stopten.

Joost en ik zijn nu wat ouder. We weten allebei dat we noch gelijk, noch ongelijk hadden. Maar het is toch de hardnekkige overtuiging van zijn gelijk geweest die de toon van Zwagermans eerste gedichten heeft bepaald.

Een mooi meisje

Ik schreef over *Langs de doofpot* een recensie in 'Het Parool'. Dat was natuurlijk een merkwaardige zaak, want Joost en ik waren beste vrienden. Hij schreef over *Toverdraad van dagverdrijf* een stuk in 'Vrij Nederland'. Zo ging dat in die tijd, we staken veren in elkaars reet en ondertussen slachtten we het kleinkind van Hans Faverey af: Marc Reugebrink.

Toen begon Joost aan gedichten die zouden worden gebundeld onder de titel *De ziekte van jij.* Joost had iets met deze 'jij', hij wilde steeds maar een 'jij' worden, een ander, een mooi meisje. Ja, Joost wilde een mooi meisje worden.

Ik zei: 'Wees blij dat je bent die je bent. Ik bedoel: ik zou jou zeker niet willen zijn, maar op zichzelf is het toch niet zo slecht om als Zwagerman door het leven te moeten.' Maar Joost wilde ineens samenvallen met een geliefde, of hij wilde haar aanbidden en zelf helemaal leeg zijn, ik weet het niet. In elk geval was het moeilijk communiceren met hem.

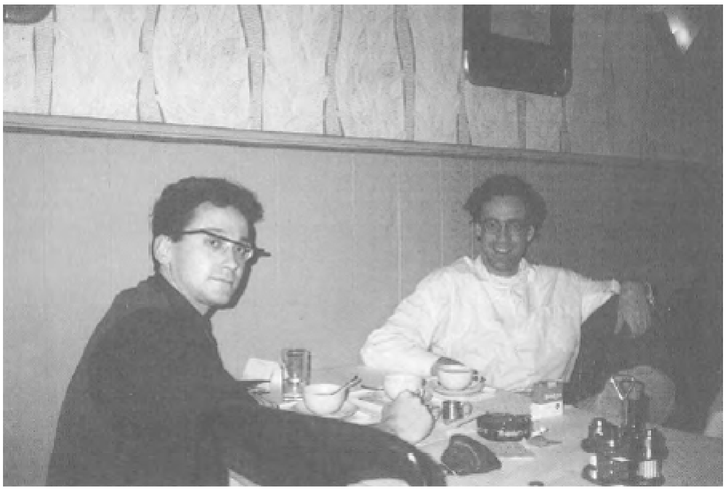
Hij las zijn gedichten aan mij voor. Thematisch zeiden ze me niet veel, maar ik zag wel die grote eigenheid (en dus herkenbaarheid) van zijn werk. Joost herhaalde steeds: 'Ik ben geen dichter. Ik weet het wel. Zeg me dat ik geen dichter ben, dan kan ik ermee leren leven.' Maar ik vond hem juist wel een dichter. We belden elkaar elke dag zeker acht keer. Als de telefoon in mijn huis overging, was het Joost of mijn grootmoeder. Nog een geluk dat mijn grootmoeder geen gedichten schreef. Het waren vooral Wiel Kusters en T. van Deel die de woede van Joost opwekten. In die tijd studeerde hij nog Nederlands en zijn haat tegen sommige Neerlandici werd dan ook elke dag gevoed. Joost had genoeg van de docenten en van de stof die zij aan hem doceerden. Joost wilde niet zelf doceren; volgens mij wilde hij zèlf gedoceerd worden, hij

wilde dat zijn werk het les-onderwerp zou worden van zijn leraren.

Ook dat is Zwagerman gelukt. Er worden tegenwoordig scripties over zijn boeken geschreven en er is geen student Nederlands die hem niet kent. Zijn prozaboeken zijn meerdere malen het onderwerp van colleges geweest. Toch heb ik het gevoel dat zijn gedichten minder worden gewaardeerd dan zijn romans. En dat is alleen maar de schuld van één persoon: van Zwagerman zelf, met zijn achterlijke minderwaardigheidscomplex over zijn dichterschap. Joost heeft het ons zelf aangepraat, hij heeft ons zelf wijs gemaakt dat hij geen dichter is.

Minderwaardigheidscomplex

Het is 1994 en Bzzlletin wijdt een nummer aan Joost. Ik kan dat nauwelijks geloven, want het is pas tien jaar geleden dat ik me verdiepte in themanummers van Bzzlletin over onze belangrijkste schrijvers. Zwagerman wist in die tijd misschien net hoe je een geslaagde tongzoen moest geven en ik wist dat nog niet eens. (Ik weet het overigens nog steeds niet. Maar in ieder geval gaat het niet zoals in de film, want dan stik je, kwijl je, beschadig je je voortanden en word je later voor 'reptiel' uitgemaakt omdat je je tong te snel bewoog.)



Op tournee door Vlaanderen met Tom Lanoye (november 1991)

Ik heb de dichtbundels van Joost herlezen voor dit themanummer. Men heeft, geloof ik, ook Ron Elshout gevraagd om over de gedichten van Joost te schrijven. Elshout kan het goed. Hij is analytisch en geduldig. Hij heeft minstens evenveel verstand van poëzie als ik. Ik weet niet goed wat ik over de poëzie van Joost moet schrijven. Ik heb zoveel meegemaakt met Joost, ik ken zijn motieven, zijn achtergronden, zijn standpunten, zijn obsessies, zijn meisjes, zijn angsten, zijn zwakke en sterke plekken en zijn ouders. Ik ken ook zijn broer die het trouwens, net als Joost, heel goed doet. Hij is niet alleen een briljant student, maar zet zich ook in voor minderheidsgroepen en zal het, naar ik hoop, maken in de politiek. Kortom, waar zal ik over schrijven? Over wat Joost bedoelt met een gedicht? Over hoe hij een gedicht maakt? Over goede en minder goede regels? Moet ik zeggen dat ik dolgraag wil dat Joost als dichter serieus wordt genomen? (Ik bedoel: ik wil dolgraag dat mijn

vriendin gezond en gelukkig is, dat mijn grootmoeder niet lijdt onder haar dementie. Dat zijn de dingen die ik wil. Of Joost als dichter uiteindelijk serieus zal worden genomen, maakt weinig uit. Niet voor zijn gedichten, want die bestaan toch al, en niet voor zijn bankrekening. En een minderwaardigheidscomplex ten opzichte van je poëzie los je toch niet op. Hoogstens slaat dat om in een meerderwaardigheidscomplex en dat is helemaal funest.)

Wat ik kan doen is citeren uit de gedichten van Joost. Zomaar, citeren, regels overschrijven, zijn woorden kopiëren - vat dit laatste niet te pathetisch op. Door gedich-

ten van hem over te nemen komt misschien voor mij het verleden even terug. De tijd dat ik zelf begon met het schrijven van gedichten en daar zeer opgewonden door raakte, de tijd dat Joost en ik samen naar België gingen om voor te lezen en dat ik me bijna heb doodgelachen.

Zwijgzame Belg

We kwamen met de trein aan in Kruiningen-Ierseke. Joost was opgefokt. We moesten verder met de bus. Hij liep naar een loket, tikte nerveus op het glas en zei: 'Ik wil een buskaartje naar Kruiningen-Ierseke'. De man achter het loket zei: 'Daar bent u al.' Joost dacht even na en riep toen: 'Dat laat me ijskoud!'

Daarna werden we opgehaald door een zwijgzame Belg die ons in een vies, klein en ongetwijfeld afgekeurd autootje de stad uitreed, richting platteland. 'Waar gaan we naartoe?', vroeg Joost. De Belg antwoordde niet. Joost keek een beetje naar het landschap en zei: 'Het is mooi hier.' De Belg zei niets. We stopten bij een eettent, midden in een weiland. We begonnen te eten. Het werd acht uur. Om half-negen zouden we terug moeten zijn in de stad voor de leesavond. Joost vroeg: 'Moeten we niet terug naar de stad?' De Belg zweeg. Een kwartier later vroeg Joost weer: 'Moeten we niet terug naar de stad?' De Belg zei: 'Het publiek let in dit land niet zo op de tijd'.

We hebben tot half twaalf doorgegeten en gedronken. Joost heeft zijn vraag nog vele malen aan de Belg gesteld, die steeds hetzelfde antwoord gaf. Om twaalf uur kwamen we aan in het café waar we voor moesten lezen. Het café ging net sluiten.

De Belg bracht ons naar een hotel. Joost vroeg aan mij: 'Wil je me wekken om half-zeven? Ik slaap in kamer 42.' Ik zei: 'Okee.' Om half-zeven klopte ik op de deur van kamer 42. Niemand deed open. Ik klopte nog een keer. Ik riep: 'Joost, je moet opstaan.' Ik hoorde niets. Ik sloeg nu hard op de deur en riep: 'Joost! Joost!' Na een lange tijd ging de deur langzaam open. Ik zag een hele oude man in een verfrommelde pyjama. Hij mompelde: 'Ik heet geen Joost.'

Jaren later belt Joost me op:

'Ja, met Joost.'

'Hé.'

'Ik moet je wat zeggen.'

'Zeg het maar.'

'Ik heb een nieuw gedicht geschreven.'

'Zeg, Joost. Gaat het goed met je? Ik bedoel: Ik las in de krant dat de film *Vals licht* totaal is geflopt.

'Ja. Maar het gaat best met me. Luister je?'

'Ja.'

'Okee'.

> Ik wilde weten hoe het zat en wat het was.
> Dat was niet juist en ik verdiende straf.
> Ik wist niet beter of ik vergaarde kennis
> maar vergat de bloem te onderscheiden van

dezelfde bloem en dat ik bloemen wilde weten.

Mijn straf was dat ik dacht dat straf
iets was als uitsluiting van alle wijsheid.
Nooit meer geweten wat het was nooit meer
dan dat het was wat anderen vertelden
en verteld was wat het was.

‘Vind je het mooi?’, vraagt Joost.

‘Ja. Ik geloof van wel. Heel mooi. Maar je weet toch eigenlijk wel hoe het zat en wat het was?

‘Misschien wel, misschien ook niet. Wie zal het zeggen?’

‘Jij’

‘Of jij’

‘Ik niet’

‘Ik ook niet.’

Ron Elshout
Orgeltoon, of uw persoon?
Over de poëzie van Joost Zwagerman

Joost Zwagerman is van 1963, wat naast veel andere dingen betekent dat hij zo'n zestien jaar later op dezelfde manier kennismaakte met de rebellie van de dichters van Vijftig als van die van de negentiende-eeuwse Tachtigers: door middel van de schoolboekjes. Hem werd geleerd dat de nieuwe expressiviteit van na 1880 en de woordexuberantie en het experiment van de Vijftigers in wezen stoelden op iets soortgelijks, namelijk de afkeer van het kleine, het muffe en het voorspelbare van de toenmalige poëzie en het bijbehorend literair klimaat. Dat Willem Kloos zich in het diepst van zijn gedachten een God voelde verschilde niet zo heel veel van de ruimte van het volledig leven die Lucebert op poëtische wijze tot uitdrukking had trachten te brengen.

Ik citeer hier de eerste zinnen van Zwagermans beruchte Volkskrant-stuk ‘Het juk van het grote niets’ (6-11-1987), waarin ik slechts *ik* in *hij* veranderd heb, omdat mij opviel dat Zwagerman, in de schoolbanken gezeten, kennismaakte met *de rebellie* van de Vijftigers, terwijl ik daar altijd *de poëzie* geschreven zou hebben. Dat lijkt slechts een nuance, maar is het niet. Zwagerman is dermate in literair-politieke zaken geïnteresseerd dat zijn eerste bundel, *Langs de doofpot*, ook uit 1987, voor een niet onaanzienlijk deel bestaat uit pogingen zijn plaats en richting te bepalen in het Nederlandse poëzielandschap.

Een stukje literatuurgeschiedenis

Historici kijken terug en categoriseren. Bijkomend probleem van de tweede werkzaamheid is dat de geschiedkundige altijd moet vergroven. Zwagerman wijst daar in het genoemde artikel ook op wanneer hij schrijft: ‘Een dergelijke indeling wordt weliswaar vaak van stal gehaald maar deugt niet, werkt verstarrend en doet onrecht aan een aantal zeer belangrijke dichters die niet ogenblikkelijk zijn in te passen.’ Hij verwijst hiermee naar een tweedeling waarmee men de Nederlandse poëzie vaak te lijf gaat: aan de ene kant zouden er anekdotische dichters zijn, die de taal als *middel* zien om verslag te doen van hun al dan niet romantische wedervaren; aan de andere kant zouden zich de *hermetische* of *autonome* dichters bevinden, die (in de woorden van Bernlef) ‘de taal centraal in hun werk plaatsen en binnen een gedicht proberen het verloop van de tijd tegen te werken. Het gedicht wil geen beschrijving van de werkelijkheid zijn, maar zelf werkelijkheid.’

Als voorbeeld van de laatste soort poëzie citeert Zwagerman een strofe uit een gedicht van Gerrit Kouwenaar uit diens bundel *het ogenblik: terwijl* (1987)

> het gat dat men stilte heet, niet alleen
> bij gebrek aan leven, maar om de alleruiterste meter
> nadat zelfs de echo zich opat, het op heeft gegeven -

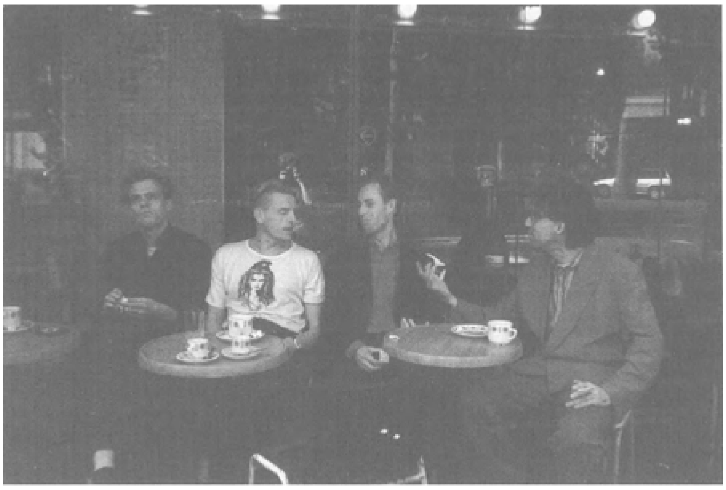
Hij noemt juist Kouwenaar, omdat die in Zwagermans visie de toon heeft gezet voor de z.g. *hermetische* poëzie. Dichters die door Kouwenaar beïnvloed lijken, worden door Zwagerman gekapitteld vanwege het schrijven van weliswaar ‘vakkundige’,

maar vooral ‘saaie, topzware, behoudende, overacademische, bloedeloze, onuitnodigende, kleine poëzie’. Los nog van de onwerkzaamheid en het mijns inziens tamelijk nutteloze van dit soort opsplitsingen, blijkt de opgelepelde tweedeling vervolgens om twee redenen voor niets opgevoerd.

Ten eerste sluit Zwagerman Gerrit Kouwenaar en Hans Faverey om hun kwaliteiten uit, noemt als voorbeelden Wiel Kusters, Peter Nijmeijer, Hans Tentije, Peter Zonderland, spreekt zijn bezorgdheid uit over Rutger Kopland en J. Bernlef, maar haalt omwille van ‘de bijbehorende sfeer, de contouren van een

gelijkluidende kleinheid' Jan Kuijper, Frans Budé, C.O. Jellema en T. van Deel binnen. Eerst een 'stroming' beschrijven, belangrijke exponenten uitsluiten en weer anderen om andere redenen wèl noemen, - dan gaat het je om iets anders. En dat is ook zo.

Dat is meteen het tweede argument om de beschreven tweedeling maar buiten schot te laten, want de lezer die nu logischerwijze zou denken dat Zwagerman een pleidooi houdt voor de anekdotische dichters, heeft het mis. Wie goed leest, ziet in één zin in welke 'traditie' Zwagerman het wil zoeken: 'Lucebert, maar ook dichters als Hugo Claus, Jacques Hamelink of Kees Ouwens zijn niet in deze tweedeling te passen.' Dit zijn dus de dichters die de poëzie schrijven die Zwagerman, als woordvoerder van het rebellenclubje *de Maximalen*, voor ogen staat: 'krachtdadig en vol lawaai, ronkend en licht vandalistisch'. Van deze vier voorbeelden kan minstens gezegd worden dat hun oeuvre de toets van een kritische lezing kan doorstaan. Dat dit niet geldt voor alle Maximalen is inmiddels ook tot Joost Zwagerman doorgedrongen, want in 'Maximale jaren' (Bzzlletin 200, ook opgenomen in *Collega's van God*) probeert hij de kritiek op de Maximale poëzie te weerspreken. Wie wederom goed leest, ziet dat er van de hele 'groep', Arthur Lava, Joost Zwagerman, Bart Brey, René Stoute, Frank Starink, Dalstar, Johan Loos, René Huigen, Tom Lanoye, K. Michel, Pieter Boskma, wellicht alleen de laatste drie en waarschijnlijk de laatste twee met hun dichterlijke werk zullen overleven, terwijl Zwagerman vindt dat:



De Maximalen (v.l.n.r.: Starik, Dalstra, Boskma en Zwagerman) in Parijs voor lezingen aan het Institut Neerlandaise (1991).

> uiteenlopende dichters als Elma van Haren, Robert Anker, Dirk van Bastelaere, Meindert Inderwisch, Arjen Duinker, Peter Ghyssaert, Tomas Lieske en Tonnus Oosterhoff het soort poëzie schrijven waar de Maximalen eerder luidkeels en hartstochtelijk voor hebben gepleit.

Het zou voor de essayist Zwagerman pleiten als hij eens met voorbeelden verlucht op papier zou proberen te zetten wàt dan de genoemde dichters met elkaar verbindt, want ik vind het een nogal heterogeen gezelschap. Welke maatstaven je kunt aanleggen om iemand anekdotisch of hermetisch te noemen weet ik nu zo langzamerhand wel, maar de adjectieven 'krachtdadig en vol lawaai' (de rococo-poëzie van Peter Ghyssaert??), 'ronkend' (de springerige gedichten van Tonnus Oosterhoff??), 'licht vandalistisch' (K. Michel?? 'Dichter! / Kam je haar, poets je schoenen!') zijn mij niet afdoende.

In 'Maximale jaren' heeft hij het beurtelings over 'de Maximalen' en 'wij', alsof hij zijn eigen positie in het ongewisse wil laten en in de twee artikelen laat Joost Zwagerman zijn eigen poëzie buiten beschouwing, - tijd dus om naar die poëzie zelf te gaan kijken.

Langs de doofpot

Het was (en is) na het bovenstaande niet zo heel verrassend dat Zwagerman zijn bundel uit 1987 begint met de afdeling 'De stilte ontluisterd'. In het eerste gedicht poseert hij als een door hem verfoeide hermeticus:

> Kijk.
>
> Kijk dan. Roerloos ben ik nu,
> als in een goed gedicht van iemand anders.
> Te grabbel gooit zich niet de looppas, nee,
> een daad is niet langer volzang vijftig de bevestiging.
>
> Als ding houd ik mijn mond
> en nagel alle grond gelijk.
> Ik ben er niet en kijk.

De dichter die zich achter het gedicht verschuilt, schrijft een hermetisch gedicht en smijt met de verwijzing naar Remco Camperts 'poëzie is een daad van bevestiging', één van de evergreens van de Vijftigers, de knuppel opnieuw polemisch in het hoenderhok. Met het citaat van Campert wordt deze ingelijfd bij het legioen dat blijkbaar Zwagermans zegen heeft en tegelijk wordt de toon gezet: de eerste drie gedichten van de bundel verzetten zich tegen roerloosheid ('Mijn roerloosheid is niet absoluut.'), tegen het feit dat poëzie niet langer een daad van bevestiging zou zijn, tegen stilte ('Stilte weet zich met geweld bereikt', 'zwijgzaamheid door een verwerping wordt verrijkt'), tegen afwezigheid ('Niet houd ik mij in afwezigheid op'), tegen 'niet-bestaan' en, men mag aannemen, (vooral) tegen de poëzie die daar volgens Zwagerman voor staat.

Nu wil de ironie van deze ironische gedichten dat er, naar mij voorkomt, tegen een fantoom gevochten wordt, want één van de koppen van Jut waar Zwagerman met zijn polemische klauwhamers op mikte was Marc Reugebrink, van wiens poëzie en poëtica ik juist heb getracht te laten zien dat deze zich richten op: ... beweging ('Een karaf van Pandora', Bzzlletin 195, 1992). Het tegendeel dus van de thematiek die Zwagerman hier beschrijft, maar iets waar bij oppervlakkige lezing, zeker wanneer

het niet in besprekers kraam te pas komt, overheen gezien kan worden. Wederom: het moet dus om iets anders gaan. En dat is ook zo. De kern van Joost Zwagermans kritiek op *Komgrond*, de eerste bundel van Marc Reugebrink is het verwijt dat, ondanks alle vakkundigheid, ‘een eigen toon er ook in zijn geval weer geheel bij ingeschoten is’ (VN, 12-3-1988). Toch denk ik dat Zwagerman Reugebrinks poëzie voornamelijk niet ‘krachtdadig en vol lawaai, ronkend en licht vandalistisch’ genoeg heeft bevonden, want over een eventuele schatplicht aan anderen kan hij, gezien zijn eigen debuut een jaar eerder, niet vallen.

Mag het ‘hermetische jargon’ in de eerste drie gedichten er als parodie mee door kunnen, - verderop in de bundel leunen nogal wat niet parodiërende gedichten op het jargon van de Vijftigers. Vooral echo's van Lucebert zijn duidelijk hoorbaar in ellipsen (‘Het was alsof ik deelgenoot alsof ik graan had in mijn hoofd’) en woordvolgordes (‘Ik heb te regelen een kindjelief’, ‘dus ik beken ik heb gewankeld’, ‘Blijft over dat ik richt mij in’), opsommingen (‘een daad is niet langer volzang vijftig de bevestiging’, wijdbeens vogelvrije muze’), geëxperimenteer met woordcombi-

naties ('stelp de vertrektijden', 'paljas duisternis', 'aangekleed vergankelijk'), alliteraties ('lekker lelijk', 'militant mathematisch'), terwijl andere formuleringen, als 'Er is geweest zoveel beklemming om mij heen', 'Het moet aanwendbaar zijn mijn bezit', 'geef ik zomaar weg mijn vaandel van volgroeidheid', 'Mijn kreupel wapen was / linkshandigheid' en 'Ik blok uit / in onontwarbare behendigheid', alsmede 'een rug die strekt in het kader van ledematen' sterk doen denken aan de in 1984 verschenen bundel *Klem* van Kees Ouwens. Deze laatste invloed steekt Zwagerman trouwens niet onder stoelen of banken: *Langs de doofpot* begint met een motto ontleend aan het gedicht 'Wilg' uit *Klem*: 'Ik was mijn meest uitgesproken vorm // maar dit baatte niet'. De tweede strofe van Ouwens' gedicht vervolgt met: 'Ik adoreerde in deze de uitkomst van het / project van mijn / voorstelling'. Als we er van uitgaan dat de *ik* als lichamelijke persoon zijn 'meest uitgesproken vorm' is, maar dat die niet voldoet omdat hij zichzelf niet genoeg is, dan zou het antwoord op dat tekort, 'de uitkomst van het project van mijn verbeelding', op het gedicht kunnen slaan. Het accent dat Joost Zwagerman met de opname van dit citaat op *de vorm* legt, genereert bij lezing van de bundel een interpretatieprobleem, want op bladzijde 19 gaat hij 'in gesprek' met 'Aas' van Cees Nooteboom. (Zo goed als het mij bevreemdt dat Zwagerman H.H. Ter Balkt niet genoemd heeft als één van de dichters met wie hij zich solidair wenst te verklaren, verbaast het me dat Nootebooms naam door Zwagerman c.s. *niet* in verband gebracht wordt met de hermetici. Diens poëzie is immers, tot in de titels, ruim voorzien van wat Zwagerman noemt 'de sjablonen van een [hermetische] poëtica': *Koude gedichten; Het zwarte gedicht; Gesloten gedichten; Aanwezig afwezig; Rollende stenen*; *Niemand; Rotswand; Reducties; Vuurtijd, ijstijd*).

Het gedicht van Cees Nooteboom:

Aas

Poëzie kan nooit over mij gaan,
noch ik over poëzie.
Ik ben alleen, het gedicht is alleen,
en de rest is van wormen.
Ik stond aan de straten waar de woorden wonen,
boeken, brieven, berichten,
en wachtte.
Ik heb altijd gewacht.

De woorden, in lichte of duistere vormen,
veranderden mij in een duister of lichter iemand.
Gedichten passeerden mij
en herkenden zichzelf als een ding.
Ik kon het zien en me zien.

Nooit komt er een einde aan deze verslaving.
Eskaders gedichten zijn op zoek naar hun dichters.
Ze dwalen zonder commando door het grote district van de woorden
en verwachten het aas van hun volmaakte,
gesloten, gedichte, gemaakte
en onaantastbare

vorm.

(*Vuurtijd, ijstijd*)

Al in de eerste regel neemt Nooteboom een 'hermetisch' standpunt in, want als het werk van de autonome dichters ergens van doordrongen is, dan is dat van het besef dat tussen taal en de wereld om ons heen géén één-op-één-relatie bestaat. Wie *ik* of, zoals hier, *mij* zegt of schrijft, gebruikt woorden die niet (kunnen) samenvallen met de vleselijk of geestelijke lichamen waar ze naar verwijzen. Vandaar, denk ik, de mooie kruisstelling 'lichte of duistere vormen' - 'duister of lichter iemand'. Het is nog maar de vraag of een duister gedicht verduistert of juist verlicht. Of andersom. Hoe dat ook zij, Nootebooms gedicht portretteert de dichter als de vormgever van zijn gedichten en doet een beetje denken aan de beroemde uitspraak van Michelangelo dat een beeld al in het marmer aanwezig is en dat de hand van de beeldhouwer het 'slechts' uit het steen hoeft te bevrijden.

De opname van het Ouwens-citaat komt vreemd voor, omdat Zwagerman, wellicht mede geprikkeld door het 'hermetische sjabloon', 'Gedichten [.....] als een ding', 'Aas' voorziet van het volgende contrafact:

Dressuur

Jij zegt er is een vormeloos eskader
dat langs het matte, ongeschreven grasland scheert,
er zijn ook overal de wormen, overal is aas.
Aan de waterkant zit jij, de visser. Je wacht.
Dressuur is in je handpalmen.

Waar ben jij thuis? Waar gewacht wordt.
Waar wordt gewacht? Aan het water. Op straat. In huis.

Aan de straten waar de woorden wonen
kammen stille slangendichters huizen uit. Zij weten niet
dat poëzie de taal niet dakloos maken mag. Zij jagen.
Maar nog zijn er dichters, vissers die op balkons
van onverwoord bewoonde huizen durven te gaan staan,
starend, wachtend op wat bewegen gaat.
Ik, ik ben zo'n dichter. De huur
van mijn naamloos bewoonvertrek is een
zweepslag - betaalbaar, navoelbaar,
genaakbaar de

inhoud.

De tegenstelling met ‘Aas’ is op eerste gezicht duidelijk: Zwagerman stelt *inhoud* tegenover Nootebooms *vorm.* Maar zo ontstaat er een paradoxale relatie met het motto; blijkbaar moet in Zwagermans visie Ouwens' tekort (‘dit baatte niet’) te lijf worden gegaan met ‘inhoud’. Het aas dat Nootebooms gedichten lokt is ‘hun volmaakte, / gesloten, gedichte, gemaakte / en onaantastbare // vorm’. Dat is niet alleen een programmatische uitspraak, maar ook een kwaliteitseis en ik vrees dat ‘Dressuur’ daar niet aan kan voldoen. De visser, gezeten in het matte, ongeschreven (?) grasland, die Zwagerman van Nooteboom maakt, vind ik in ‘Aas’ niet terug, die *ik* ‘stond aan de straten’. De stille slangendichters zullen wel hermetische dichters zijn, want dat zijn dichters die de relatie taal - werkelijkheid op spanning zetten en zo ‘taal dakloos maken’, maar ik zou ze dan volgens Zwagermans opvattingen als adders onder het matte gras verwachten, om ze eventueel, zoals dat op bladzijde 13 gebeurt door een ‘harde werker’ ‘van de grasmat’ te laten ‘raggen’, en ze niet huizen uit laten kammen. Bovendien *jagen* ze, terwijl Zwagerman hen in de eerste gedichten juist hun ‘onthechte roerloosheid’ kwalijk nam. En wat een bevreemdende beschrijving van een dichter die deze roerloosheid afwijst: ‘starend, wachten op wat bewegen gaat’. De huur is een zweepslag?

Al met al ziet het er inderdaad naar uit dat Nooteboom de op zich afkomende gedichten meer ‘dresseert’ dan Zwagerman. Op de keper beschouwd is dit dus een nogal inconsistente, zelfs wel slordige plaats- dan wel richtingsbepaling, het is in de dichters eigen woorden: een beweging die neigt naar poëzie.

Of de oorzaak daarvan gelegen is in de gemakzucht waar mee hij op bladzijde 26 koketteert, weet ik niet, je zou zelfs kunnen denken aan opzet, als je Zwagermans criterium ‘licht vandalistisch’ in gedachten houdt en je oog hebt voor zijn eigen typeringen als ‘De zweepslag over de ordening’ (blz. 48) en ‘wat ik maakte werd

vlek' op bladzijde 26. Op dezelfde pagina noemt hij 'de pen de lompe horrelvoet', een beeldspraak waarmee hij, 'de malle mankepoot met woorden' (blz. 21), zichzelf ongelukkigerwijs nogal voor de voeten loopt, omdat hij met die formulering de tekortkomingen van de taal, c.q. de poëzie verwoordt die nu juist door de door Zwagerman verfoeide autonome dichters beleden wordt.

Op deze wijze kan hij met de te geringe aandacht voor de vorm van zijn woordbuitelingen inderdaad veroorzaken dat de gedichten bij een al te gedetailleerde lezing niet standhouden.

In zijn verzet tegen 'stilstand', 'roerloosheid', willen zijn grote woorden nogal eens op hol slaan en gaan rondzingen. Hij heeft zich heftig afgezet tegen 'de hermetici', is in beweging geraakt, terwijl het niet erg duidelijk is waarheen en dicht er soms retorisch ('ronkend'?) op los: 'Mugsgewijs / omzoem ik schuimbekker mijn spullen, / bepraat tandeloos mijn huis' (blz. 44); 'Geen reis / bolt zich zó op, laat zich de bestemming leunen' (blz. 48).

Nu zou men deze poëzie wellicht 'ronkend en

licht vandalistisch' moeten lezen, of, zoals Menno ter Braak de vraag 'Hoe men dan poëzie leest?' beantwoordde: Ik geloof op de rand van slaap en de droom. [...] in een onbewaakt ogenblik [...] ze verstrooid door te bladeren...', maar daarmee doe je Zwagermans inzet te kort. De bundel bevat per slot van rekening een heuse ars poëtica die, alweer: ironisch genoeg, nog voldoet aan de eis van de oude Kloos dat vorm en inhoud van een gedicht op elkaar betrokken dienen te zijn, want de door Zwagerman zelf als 'licht vandalistisch' en door mij als 'stuurloos' getypeerde omgang met de taal weerspiegelt een deel van de thematiek.

Want de rusteloze protagonist reist wat af. Enkele titels spreken boekdelen: 'Ik heb te regelen', 'Nee. Neehee!' 'Te rusten kan ik me niet zeggen', 'Geweest', 'Reiziger die spelen gaat', 'Een verhuizing'. Opnieuw dient de vraag zich aan: *Langs* de doofpot, maar waarheen? Voor het grillige meisje dat de dichter op bladzijde 20 wel zou willen zijn, is 'verdeeldheid van hier naar daar, weetikveelwaar'. Van 'Reizigers, het reizen' luidt de tweede strofe:

> Mij wordt ook gevraagd waar
> ik uitstap, 'waar ik dan wezen moet'.
> De afstand van mij van hier naar
> waar men mij brengt, neerlegt, dat
> laat ik me maar aanleunen, antwoord ik,
> ik hoef dus eigenlijk nergens heen, antwoord ik.

Wat Joost Zwagerman zo langs de doofpot gesnaaid heeft, is teveel een 'papieren draaikolk' (blz. 18) geworden. Als het waar is wat hij op bladzijde 28 schrijft, 'Besmeurd, zo moet mijn lied geklonken hebben', dan komt dat doordat hij te slordig is geweest, teveel leentjebuur heeft gespeeld bij de Vijftigers. Hij had voor de eerste afdeling misschien beter naar Lucebert moeten luisteren die schreef 'geen gedicht mag betogen / wil het slagen'. Nu is hij zowel naar de inhoud als de vorm op drift geraakt, of zoals hij het zelf formuleert: 'beweging is te dichten, maar schept de val'.

De ziekte van jij

De bundel uit 1988 die de geschiedenis en teloorgang van een liefde verbeeldt, is naar de vorm een voortzetting en zelfs een verheviging van de toon die in *Langs de doofpot* werd gezet. Het muzemeisje wordt assonerend ('vreeën wij ons naar eeneiigheid'; 'woonfantoom, droomsjabloon'), allittererend ('geniaal, genitaal'; 'vestaalse, mestvaalt'), inversief ('... zocht allengs naar als jij en ik eens'), experimenteel ('sprookjesachtig eenmans[Sic!]auditorium'), kortom: à la Vijftig gepoogd te annexeren. Hij bespeelt daarbij alle registers tussen Himmelhochjauchend en rechtstreeks van de straat, haalt intertekstueel zulke uiteenlopende dichters binnen als Lucebert, P.C. Hooft, Paul van Ostayen, J.C. Bloem, Hugo Claus, Herman Gorter en vliegt in deze 'kermistent van woorden' zo nu en dan ongelooflijk uit de bocht: 'dubbelrondbeborste bommenvrouw' waardoor zijn 'monomane litanie voor even parodie wordt'.

Twee gedichten

Aan zijn eigen Maximale normen voldoen de gedichten uit *De ziekte van jij* zeker, want het wordt nergens 'zo stil en leeg als in moderne poëzie', maar ik ben er van overtuigd dat de poëzie van Joost Zwagerman er bij gebaat zou zijn als hij in staat zou zijn de vermomming van poëtische onverschilligheid (*Langs de doofpot* eindigt met de irritante regel 'Ik kan mijn onverschilligheid weer in', alsof poëzie los staat van het leven, alsof de vorm los staat van de vent) die zich in de eerste bundel uitte in woorden als 'geveinsd', 'speelde', 'doe ik alsof' achter zich te laten en desnoods zou proberen wat minder lawaaiig vandalistisch te schrijven. Dat hij dan zijn beste gedichten schrijft, bewijzen deze twee gedichten:

> Om te worden het vriendelijk en telgaand
> paard, prikkeldraad en te heet asfalt mijdend
> alsof gevaar zich enkel openbaart als wat
> schrammen met een beetje bloed soms, of gewoon

als vloeibaar zwart waaraan je je kunt branden,
- daarvoor moet ik nog zo heel veel doen.
Ik moet mijn kleding verstellen, mijn haar
eens grondig wassen. En dan nog is het niet
mooi en schoon genoeg aan mij om alle angst
te herleiden tot versperringen die pijn doen,
tot huis die niet meer wil.

De argeloze hangmat

Als een kwartel zo stuurs zit ze
in haar kamertje. Het hoeft maar ogendicht te zijn
of de wandelgangen komen weer, schelle dijenkletsers
in haar hoofd, een woordenstroom van echo's.

Slapen als een opgeborgen ei is wat ze wil,
ze wil flinterdunne dromen vlak boven haar ogen
Houdt ze ze open dan is er overzicht en orde,
dan ruikt ze de logge opstaanlucht die
hoekig en bedaard de slaapkamerstilte omlijnt.
Dan is ze waar ze wezen kan.
Geen ooglid naar beneden dus. Duisternis, dat is
een vormeloze koelcel met ingevroren stemmetjes.
Het maakt haar huid één grote, opgezwollen winterteen,
geprik, gestotter, een tinteling
vol kamerzwart geroezemoes.

Kwarteltje, je aangezicht! Rondom haar geeuw kleeft
de behoedzaamheid, op haar tong een klontje angst.
Juist voor haar moet een gedicht geschreven,
geen wandelgang van woorden, nee: om haar hoofd
moet een geschubde hand waarin zich schemer plooit,
de slaapdoorlopen eierschaal, de argeloze hangmat.

(*Langs de doofpot*)

Joost mag het weten: Hij hoeft helemaal niet uit zijn ‘overvolle goocheldoos van al te zinverrukte zinnen’ ‘raaskal in het rond te rijmen’.

A.F.Th. van der Heijden
‘Ik pols woensdag je enthousiasme’
Brieven aan Joost Zwagerman

Amsterdam, 31 augustus 1988

Beste Joost,

Een interview n.a.v. *Het leven uit een dag* lijkt me heel goed te combineren met vragen over het vervolgdeel van *De tandeloze tijd.* In de - uiteraard door mijzelf geschreven - flaptekst van de gebonden editie van *Het leven...* wordt zelfs gesuggereerd dat dit boek ev. ook als een ‘De tandeloze tijd Intermezzo’ uitgebracht had kunnen worden. Het laat zich namelijk zeer goed lezen als een allegorie op het thema van ‘leven in de breedte’ uit de cyclus.

Niet dat ik zo om een interview zit te springen. Maar - pas op de stroop! - jouw interviews met o.m. Brouwers, Ouwens, Hamilton, Meijsing vond ik goed genoeg om deze kans niet voorbij te laten gaan. Want, kijk, nadat je nieuwe roman is verschenen word je natuurlijk pas echt beroemd in Nederland en Vlaanderen, en dan ben je spoedig alleen nog de geïnterviewde, en wacht ik na het verschijnen van Deel 3 vergeefs op interviewer Zwagerman.

Bij Querido hoorde ik gisteren, bij het inleveren van de drukproeven, al van een HP-verzoek om een voorpublicatie. Heb ik jou nooit ons nieuwe, zg. ‘geheime’ tel. nr. gegeven? Toch wel? Voor alle zekerheid:

754...

Geef het, indien nodig, ook maar aan Jhim Lamoree.
Als je de drukproeven van *Het leven...* nodig hebt, vraag bij Querido dan naar de ‘revisie van de gebonden versie’; in de eerste proeven ontbreken enkele essentiële zinnen, en bovendien is het zetsel van de gebonden editie, met z'n grotere letter, het duidelijkst. (Er komt ipv een paperback een pocket, waarvan de letter in proef nogal klein uitvalt. De pocket verschijnt, zoals je misschien al wel hebt gehoord, in vier verschillende omslagen, naar een Amerikaans idee. *ƒ* 15, -, in een oplaag van 50.000: wat moet ik daar nu van denken? Ik kom in een doos op de toonbank van de boekhandel te staan: ‘Kies uw eigen omslag’....)

Ik ben in het verleden vaak zo teleurgesteld geweest in interviews (Kagie-wat-knaag-ie, bijvoorbeeld), dat ik dit maal zin heb er eens goed tegenaan te gaan. We spreken natuurlijk af dat ik de uitgeschreven versie van het gesprek eerst te zien krijg, en dat ik ev. correcties mag aanbrengen. Laat maar weten of het doorgaat allemaal.

Dus jij zou ‘heel andere boeken’ geschreven hebben met een *Mirjamlike mother*? Ik hoop niet dat dat betekent dat Tonio persé boeken gaat schrijven, ook al zijn het dan

andere dan die van jou of van mij. Denk eens aan huize Mann, waar ze allemaal schreven.... Hoe dan ook, door wat voor moeder ook in de diepte gevoed: ik hoop dat het goed gaat met je nieuwe roman. Tot gauw.

Adri van der Heijden

Asd., 6 febr. '89

Beste Joost,

Een laat antwoord, het spijt me. In den beginne zag het jaar er zo ongenaakbaar uit, dat ik geen enkele toezegging durfde doen, aan niemand. Inmiddels heb ik de touwtjes wat beter in handen.

Jullie schieten vanuit verschillende stellingen, merk ik, want ook van Jessica kreeg ik een kleine aanmaning. Dat ik haar eerder antwoordde moet je maar niet als positieve of negatieve discriminatie opvatten. Ik heb haar beloofd mijn best te doen, en haar gevraagd mij rond de derde week van febr. nog maar eens te polsen.

De HP-uitdrukking ‘een vorkje prikken’ kwam ik voor het eerst tegen in een interview van Tom Rooduyn met Van Dis (HP, 1983). Ik kan er niets aan doen, maar ik zie steeds een vork voor me die door een andere vork wordt opgeprikt, zoals men dat doet met bestek dat in de hete jus onderin in de pan is gegleden. Maar hoe dan ook, ik ben bereid. Lijkt een donderdagavond je wat? De maandag, de woensdag en de vrijdag zijn strenge werkdagen; ik blijf dan tot 's avonds laat op mijn - tijdelijke - werkkamer aan de Kloveniersburgwal, waar ik ‘op locatie’ *Advocaat van de hanen* zit te schrijven. De tussenliggende dagen pak ik het wat losser aan, op halve kracht ahw, en ben ik zelfs niet vies van een krachtige namiddagdronk.

Als je me wilt bellen voor een afspraak doe het dan wat later op de avond, als ik weer op de Jacob Obrecht ben (aan de Kloov heb ik geen telefoon). Als ik je telefoontje te lang vind uitblijven, bel ik jou wel.

Het deed me genoegen je roman aangekondigd te zien (in de rubriek ISBN; de AP-catalogus heb ik nog niet onder ogen gehad). Laat ze maar over je heen vallen; op den duur krijg je toch gelijk - jij komt met boeken tenslotte. Ja, laten we elkaar maar eens gauw treffen. Ik heb nog wat wetenswaardige gossip over de fam. De....

Tot gauw. Hartelijke groet,

Adri van der Heijden

Amsterdam, 4 IV '89

Beste Joost,

Je verzoek, waarmee ik hoe dan ook zeer vereerd ben, brengt me in grote verlegenheid - maar dat is jouw schuld niet.

O, godverdomme. Hoe moet ik het uitleggen?

Op het jongste Boekenbal werd mij *door*, of *namens* (dat ik dat niet precies meer weet, spreekt al boekdelen; enfin, je hebt zelf gesignaleerd, in je Hollands Dagboek, in wat voor toestand ik verkeerde!) H. en B. gevraagd hun nieuwe bundels ten doop te houden. In plaats van meteen, naar waarheid, te zeggen ‘Nee, zoiets doe ik nooit’ heb ik in mijn snel te mobiliseren dronkemans-enthousiasme waarschijnlijk zoiets gezegd als: ‘Pols me over een paar dagen nog maar eens.’

Dit werd door de overijverige uitgever vervolgens uitgelegd als een definitieve toezegging, en hij belde (tijdens mijn afwezigheid) om ‘een datum’ vast te stellen.

In een uitvoerige brief heb ik hem uitgelegd dat ik al in een vroeg stadium van m'n schrijfbesognes had besloten nooit in literaire jury's te gaan zitten, nooit exposities te openen en ook nooit - hoezeer ik de betreffende schrijver ook waardeerde - andermans boeken ten doop te houden. Enz. Alleen al mijn principiële weigering, in het niet meer zo nabije verleden, het werk van enkele gewaardeerde collega's te helpen dopen, maakte het me moeilijk, zo niet onmogelijk, B. en H. terwille te zijn.

Nu zou ik nooit te beroerd zijn om in een bijzonder geval (en het geval van *Gimmick!* vind ik bijzonder, al was het alleen maar door mijn pogingen, destijds, je van uitstel van publicatie af te houden; afgezien dus even van allerhande, ook door jou gesignaleerde, verwantschap) mijn eigen principes te schenden, maar je zult begrijpen dat zo kort na mijn principiële ‘nee’ aan het adres van de beide dichters ik bezwaarlijk nu ineens jouw boek kan gaan dopen. En in dit geval ligt het nog extra gevoelig, althans voor mij, aangezien jullie alledrie - al dan niet als dissident - met dezelfde literaire beweging worden geassocieerd: het zou erop lijken of ik, door nu plotseling wél overstag te gaan, ‘partij koos’.

O, verdomme, wat ingewikkeld allemaal. Ik zit er een beetje mee, en niet zo'n beetje ook.

Maar laten we het feest niet op voorhand met pijnlijke grimassen bederven. Je begrijpt mijn dilemma. En ofschoon ik begrepen heb dat weinigen binnen de grachtengordel ontkomen aan de spiegel* die ze in *Gimmick!* voorgehouden wordt, moet er nog een ‘onverdacht’ iemand binnen de grachtengordel of daarbuiten te vinden zijn die jou het eerste exemplaar wil overhandigen. Uiteraard wil ik er wel graag bij zijn; ik kijk uit naar de uitnodiging van de AP. Gisteren, meen ik, heeft Miijam jou aan de telefoon gehad; waarschijnlijk is toen onze afspraak voor a.s. zaterdag bevestigd. Helemaal zeker weten doe ik het niet, en vragen kan ik het haar evenmin, want sinds gisteravond hebben we mot, d.w.z. herrie, d.w.z. ijselijk zwijgen. (Maar dat is tegen zaterdag wel weer over).

Ja, hoe gaat zoiets? De Boekenweek (met uitzaaiingen tot in april) zorgt altijd voor alcoholische uitspattingen, waar nog bijkomt dat ik momenteel onder de spanning leef van ‘Morgen of overmorgen begin ik aan het definitieve uittypen van *Advocaat van de hanen.*’ Gistermiddag keurig naar de inaugurale rede geweest van mijn oude professor in de metafyzica, Peperzak, met nette receptie na. 's Avonds om half elf

wilde ik opeens, uit liefde, M. opbellen vanuit De Engelbewaarder, maar de telefoonruimte was tien, twintig, dertig achtereenvolgende minuten bezet door een babbelend meisje. Ik had al een paar keer mijn kop naar binnen gestoken, maar het meisje dacht zeker dat ik haar schoonheid kwam bewonderen, want ze kletste gewoon door. Na een half uur werd ik - uit verontwaardiging dat ik mijn liefde voor M. niet terstond telefonisch vorm kon geven - zo woedend dat ik de langwerpige telefooncel binnenstormde, de haak naar beneden trok zodat het nog ongebruikte kwartje in het bakje viel, en het meisje met een stevige greep om haar bovenarm naar buiten werkte.

‘Nee, Adri, niet doen!’ riep ze nog, (Je kunt tegenwoordig ook nergens meer zonder herkend te worden ongestraft de beest uithangen.) ‘Je zei toch dat je geen haast had?’
‘Geen haast, godverdomme? Het gaat om een sterfgeval!’
En ik gooide haar het kwartje achterna, dat zij vervolgens mij weer naar het hoofd gooide. Zo schoten we lekker op.
Na het telefoongesprek bleek ze met een triest gezichtje aan de bar te zitten, en wreef haar pijnlijke bovenarm. En wat dacht je? Ze bood mij, de bruut, haar excuses aan!
‘... maar dat geeft me nog niet het recht om...’ verstond ik. Toen stond ze op en liep het café uit. Begrijp jij iets van mensen?
Thuis natuurlijk in geuren en kleuren de telefoonceluitzetting verteld - ‘Dat doet de liefde, Minchen’ - maar M. kon het niet waarderen, en beliefde me voor ‘alcoholist’ uit te maken, - wat wel niet als permanente kwalificatie bedoeld zal zijn geweest, eerder als eenmalige strategische steek onder water, maar toch. We raakten in een handgemeen. Enfin, het gewone, dagelijkse schrijversleven. Niets bijzonders eigenlijk. Alleen vervelend dat ik nu nog niet weet of het doorgaat, zaterdag. Ik reken er maar op.

Ongelukkigerwijs juist toen ze naar Parijs vertrokken was, schreef ik Jessica een brief met daarin het voorstel mijn nog altijd bij jullie gestationeerde tekst ‘De dag dat een muis uit mijn tandenborstel at...’ in het (na)volgende nummer van De Held op te nemen, indien nog welkom. Mogelijk heb je er inmiddels over gehoord.

Nu, Joost, excuses voor mijn weigerachtige houding inzake komende feestelijkheden; hopelijk heb je er begrip voor. Ik wens het boek nu alvast alle succes toe. (Wat in Adem stond beviel me al zeer.)

Tot zaterdag, hoop ik.
Hartelijke groet,

Adri.

Asd., 21.XII.'89

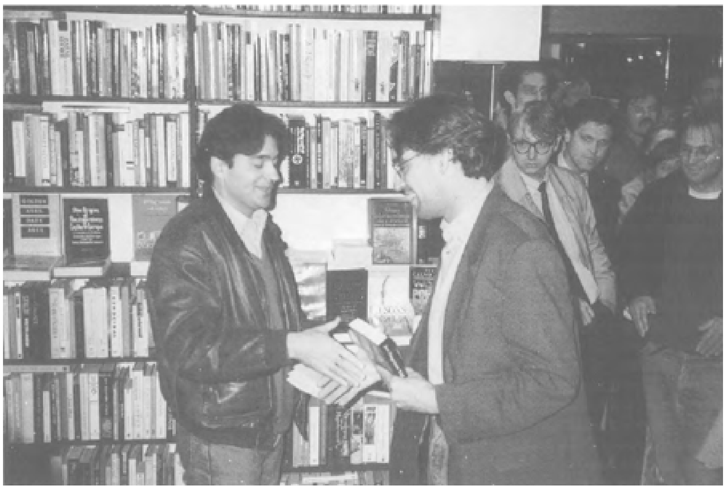
Beste Joost,

Hier twee voorbeelden van mijn werkbeursaanvragen - hogelijk optimistisch, maar dat mag best.
Hopelijk heb je er iets aan bij wijze van leidraad.

Tot spoedig ziens,

Adri

P.S. - Spijtig dat ik niet met je naar *De Avonden* kon.



Leon de Winter overhandigt Joost Zwagerman het eerste exemplaar van Vals licht (oktober 1991).

Frans de Rover interviewt Joost Zwagerman in de Balie in Amsterdam, naar aanleiding van de verschijning van Kroondomein (1987) foto: Gerrit Serné

Asd. 4 dec. '91

Beste Joost,

Ziehier een fotokopie van mijn excuusbrief aan de bedrijfsleider van T. Hopelijk kun je je erin vinden. Volgende week weer eens een rustig diner, goed?

Hartelijks,

Adri

Aan restaurant T.

t.a.v. Jack

Amsterdam, 4.XII.'91

Beste Jack,

Waarschijnlijk heeft André Klukhuhn je inmiddels het hele verhaal gedaan (voor zover je het niet al van je personeel gehoord had).

Mijn visie op de zaak is deze:

Anders dan we bij T. gewend zijn, kregen we vorige week vrijdag het brood koud i.p.v. aangenaam warm opgediend. Absoluut niets om je druk of kwaad over te maken, maar we hebben wel om vervangend *warm* brood gevraagd. Ik had sterk de indruk dat de persoon die ons bediende (ik hoef hier zijn naam niet te noemen; dat heeft zoiets aanbrengerigs) dat nogal aanmatigend vond. Hij kwam - uiteraard niet zonder ironie - om de haverklap vragen of ‘het brood zo naar wens was’. Niets aan de hand, als hij daarbij niet een soort ‘stiptheidsactie’ t.a.v. de door ons bestelde gerechten in acht had genomen. Op twee (door anderen bestelde) voorgerechtjes na hebben we van half negen tot kwart over tien op ons eten zitten wachten (1 3/4 uur), en dat terwijl het toch echt niet om iets ingewikkelds ging: in mijn geval een portie mussaka.

Niet zozeer het extreem lange wachten, als wel het opkomende vermoeden dat we *gejend* werden vanwege onze ‘broodpretentie’ (zoals ik het maar zal noemen) deed bij mij de bom barsten. Ik heb in mijn drift met de vuist op tafel geslagen, en daar heb ik spijt van, want het is mijn stijl niet - al dient gezegd dat glazen en flessen, na zich op mijn vuistslag enkele decimeters in de lucht te hebben verheven en hun salto mortale te hebben uitgevoerd, weer keurig op hun voetstukje belandden. André en Joost en Mirjam, ofschoon zelf boos en mij om mijn verbolgenheid gelijk gevend, waren het - terecht - niet eens met de manier *waarop* ik mijn woede vormgaf. ‘Nu kunnen we ons hier nooit meer laten zien,’ was zo ongeveer hun reactie. Ik had die middag de tekst voor het Boekenweekgeschenk '92 ingeleverd, en had me dus extra op het etentje en avondje uit verheugd - vandaar waarschijnlijk mijn nogal heftige uitval. Desondanks: niet goed te praten.

André zou, ook namens ons, zorgdragen voor vereffening van de in de consternatie opengebleven rekening (wijn, voorgerechten, pane e coperto). Mocht dat nog niet gebeurd zijn, laat het bedrag dan staan tot ons volgende bezoek, - waarvan ik van

harte hoop dat het wat jou en de zaak betreft kan doorgaan. Met andere woorden: hopelijk zijn wij door mijn rinkelende karateslag niet tot persona non grata verklaard.

In ieder geval wat mij betreft: zand erover, - niet over jouw gerechten uiteraard, want dan gaan alsnog de tanden knarsen, en dat is de bedoeling niet.

Met vriendelijke groet, ook namens Mirjam,

Adri van der Heijden

Asd., 19.XI.'92

Beste Joost,

Voor mijn gedrag gisteren, op jouw verjaardag, bestaat geen enkel excuus - hooguit een verklaring. Al maanden bevind ik mij onder een enorme druk, waar ik me, tegen beter weten in, wanhopig onderuit probeer te drinken. Werken is, zoals je weet, voor mij geen probleem, wel alles wat dat werk begeleidt en de wereld door moet helpen. Ik ben, *letterlijk*, bezig onder dat laatste te bezwijken. Voor een monomaan als ik, die permanent in een boek-in-wording moet kunnen wonen, is het onaanvaardbaar dagen per week te moeten spenderen aan correspondentie over vertaling en verfilming etc. (nog afgezien van al die andere zakelijke beslommeringen) van werk dat allang *achter* hem ligt - dat is de dood. Het zijn tevens zaken die je niet zomaar kunt laten schieten, en een ander behartigt ze niet voor je. Mirjam als mijn secretaris was, zoals jij zelf constateerde, ook geen goed idee. (Ze doet nog steeds wat ze kan.) Het probleem is onoplosbaar, en bovendien groeiende. Het eind van het liedje is dat én het romanwerk én de administratie stilliggen, en dat is de explosieve situatie waar ik me nu in bevind. (Mijn zakelijke achterstalligheid heeft intussen al een paar ‘missers’ opgeleverd.) Een urenlang gesprek daarover met Ary Langbroek bracht ook niet de gewenste verlichting. Zoals een epilepticus zijn aanval voelt aankomen, zo zag ik de bui hangen. Ik heb nog overwogen van je feest weg te blijven, maar juist doordat ik ‘de bui zag hangen’ dacht ik het wel aan te kunnen.

Joost, het spijt me verschrikkelijk dat ik de sfeer verpest heb. Met Mirjam (of Jessica) had mijn uitbarsting weinig te maken; het was louter ontlading, begunstigd door de drank. Ik ben vandaag niet gestraft door een kater, wel door de gruwelijkste schaamte, die voorlopig nog wel zal voortduren. Ik heb besloten me pas weer op etentjes en partijtjes te begeven als mijn evenwicht hersteld is, duurzaam hersteld.

Dat ik vandaag niet ter plekke doodblijf, heeft minder met mijn goede constitutie te maken dan met de loyaliteit van Mirjam, die weet hoe ze mijn uitlatingen niet al te letterlijk moet nemen.

Joost, doe met me wat je wilt - ik schaam me zelfs te erg om excuses te vragen. Ik troost me een beetje met de gedachte dat jullie weten dat ik, in evenwichtiger en werkzamer tijden, ook anders kan zijn. Hopelijk zijn die nabij.

Met nederige groeten,

Adri.

Asd. 1.II.'93

Beste Joost,

Zoals Mirjam je al duidelijk maakte, vond ik het jammer afgelopen zaterdag verstek te moeten laten gaan.

Bij het ordenen van allerlei Boekenweek-artikelen van vorig jaar kwam ik een stuk tegen van Th. v. Gogh - over mijn werk. Erg dom en vilein, en dat terwijl hij graag mag rondbazuinen ‘nooit een letter van me te hebben gelezen’. Uiteraard was ik ‘daarentegen’ wél een geschikt iemand om mee te gaan stappen etc. Enfin, hij doet maar, ik lig er niet wakker van, maar daarom ga ik hem nog niet achternalopen met felicitaties bij het uitkomen van zijn nieuwe film.

Laat ik er dit van zeggen: ik hoop dat jouw roman van die film profiteert. Optimaal.

Ik hoop je a.s. woensdag te zien bij de presentatie van ons Aids-benefietconcert. Een praatje van mij over het boek, voor de NCRV-camera's, mislukte, omdat zo'n bigotte microfoonmasturbant van die omroep het over ‘doel’ en ‘zin’ ging hebben. Enfin, het zal z'n weg wel vinden.

Valt het jou ook op dat Hofland zich, sinds dat seniele triple-interview met VN, bij verschillende gelegenheden - in zijn functie van B.B. coöperatie-voorzitter - heeft laten ontvallen dat (‘mensen als’) Zwagerman en Van der Heijden vrij zijn om naar de Bezige Bij te stappen? Wat denk je, Joost - zouden wij bij de B.B. een zodanige commando-opleiding ontvangen dat we *alsnog* in de gelegenheid zijn een stempel op onze respectieve generaties te drukken? Zo ja, dan is een overstap het overwegen waard; zélfs met die extra clausule in het contract dat we nooit iets uit het Cuba-verleden van collega Mulisch mogen oprakelen. Hofland ontvangt ons met een geknoopte theedoek om het hoofd; als hij dan zijn lippen een beetje tuit, is hij* sprekend Yasser Arafat, en kan het drillen beginnen.

Ik pols woensdag je enthousiasme.

Hartelijke groeten, ook voor Ariëlle,

Adri.

Asd. 29.XII.'93

Lieve Ariëlle en Joost,

Ook voor jullie het beste in '94. De jaarwisseling vieren we dit jaar in huiselijke kring, met de oude N. - maar als jullie, op weg naar diepnachtelijk vertier, nog willen langskomen voor een tussendronk: van harte welkom!

Ook namens Mirjam en Tonio,

Adri.

Eindnoten:

* Pas bij overlezen viel me de dubbelzinnigheid aan deze zinsnede op.
* - zoals hij zelf eens bij Jean-Paul Franssens thuis demonstreerde -

Paul Römer
Gimmick!
Proust, Brat Pack en The Shangri-Las

Het verschijnen van *Gimmick!*, de tweede roman van Joost Zwagerman, in 1989 ging met een enorme publiciteitsgolf gepaard. In alle grote dag- en weekbladen verschenen recensies en interviews, waarin Zwagerman zijn eigen ideeën over het boek verkondigde. Tegelijkertijd verscheen een aanzienlijk aantal artikelen waarin niet het boek centraal stond, maar eerder de vraag wie nu eigenlijk achter welk romanpersonage schuilging.

Die drukte rond de publicatie van *Gimmick!* valt gemakkelijk te verklaren. In 1988 was namelijk de geruchtmakende bundel *Maximaal* verschenen. Kort daarvoor had Zwagerman zich met het polemische stuk 'Het juk van het grote niets' opgeworpen als woordvoerder van een nieuwe lichting dichters (Een rol die Zwagerman nooit opzettelijk op zich heeft genomen, maar die hij 'afgezien van Tom Lanoye, niet zo snel iemand anders uit dat gezelschap op een beetje een redelijke wijze zag vervullen', aldus M. Groen en J. Kostwinder in de Volkskrant, 28-4-1989). Dat bracht met zich mee dat geen recensent het bij de publicatie van *Gimmick!* in zijn hoofd haalde het boek onbesproken te laten. Zwagerman was nieuws, en *Gimmick!* dus ook. (De reacties waren overigens niet onverdeeld positief. Integendeel: in het merendeel van de recensies kwamen de critici tot een negatief oordeel. Enkele koppen maken veel duidelijk: 'Verspilling van talent', 'Maximaal opgefokte borrelpraat', 'Een halfhartige sleutelgatroman').

Inmiddels heeft Zwagerman zich dankzij die hausse van publiciteit tussen de gevestigde auteurs weten te schurken. Dat bleek met name toen in 1991 zijn derde roman, *Vals licht*, het licht zag. Gezien de hoeveelheid ruimte die in tijdschriften en kranten voor besprekingen werd vrijgemaakt, kan dit boek als een van de belangrijkste literaire gebeurtenissen van dat jaar worden aangemerkt.

Onmogelijke liefde

In vergelijking met die laatste roman en Zwagermans debuut uit 1986, *De houdgreep*, is *Gimmick!* wat de thematiek aangaat niet uitzonderlijk. Hoewel de vertelstijl, het vertelperspectief, het decor en de romanpersonages drie sterk van elkaar verschillende werelden suggereren, komt het in de boeken feitelijk op hetzelfde neer. Het gaat om de onmogelijke liefde tussen twee jongeren, om liefde die - weliswaar om steeds andere redenen - niet beantwoord kan worden.

In *De houdgreep* kan hoofdfiguur Ingmar Booy zijn geliefde Adriënne uiteindelijk niet anders beschouwen dan als een 'vakantievriendinnetje'. *Vals licht* is een romantische thriller, waarin de verhouding tussen Simon Prins en prostituée Lizzie gedoemd is te mislukken, aangezien deze haar basis vindt in 'een geldelijke transactie'. En in *Gimmick!* blijkt de liefde van de ik-verteller en kunstenaar Walter van Raamsdonk, 'Raam' voor zijn vriendin Sammie, ook niet voldoende voor een langdurige relatie - waarover later meer.

Zwagermans romans zijn liefdesromans, waarin de hoofdpersonages vergeefse pogingen ondernemen hun geliefde aan zich te binden. In die zin lijkt hier sprake

van een contradictio in terminis: kan in de orthodoxe liefdesroman in de regel gesproken worden van een gelukkige liefde, van ‘En zij leefden nog lang en gelukkig’, in Zwagermans romans steunen de verhalen op liefdesverdriet.

In de manier waarop Zwagerman vorm geeft aan die dramatische wending verschilt *Gimmick!* duidelijk van de twee andere romans. In *Gimmick!* heeft de onbeantwoorde liefde van Raam bijna desastreuse gevolgen. Omdat hij nietaan zijn verdriet wil toegeven, belandt Raam emotioneel in diepe ellende en zoekt hij zijn toevlucht in drugs. Zijn wanhoop doet daarom soms wat pathetisch aan. *Vals licht* en *De houdgreep* hebben veel meer weg van echt lyrische romances, omdat - hoewel ook hier

de afloop geen gelukkige liefde kent - de hoofdpersonages in elk geval de oorzaak van de mislukte liefde willen en durven inzien. Het verdriet dat de hoofdfiguren in laatstgenoemde boeken kennen, is dan ook niet geveinsd. Hun pijn is een romantische, zou je kunnen zeggen. In *Gimmick!* laat Raam het allemaal maar over zich heen komen. Zíjn verdriet is hem door anderen ingegeven; hij ontleent zijn emoties aan al bestaande beelden, aan reclameteksten en videoclips en lijkt op die manier te worden geleefd. Zijn gedachtenwereld is bepaald door beelden en teksten van anderen. Dat laatste kwam ook al naar voren in Zwagermans dichtbundel, *De ziekte van jij* (1988), waarin de auteur, zoals hij zelf al aangaf, teksten van André Hazes naast die van Hugo Claus gebruikte om de liefdesziekte die 'jij' heet te omschrijven.

Die verwijzingen naar het werk van vertegenwoordigers van totaal verschillende culturen zijn kenmerkend voor het oeuvre van Zwagerman, met name voor *Gimmick!*, en duiden, toegespitst op literatuur, op de opvatting dat geen tekst gelezen kan worden zonder kennis van andere teksten. Of, sterker geformuleerd: iedere tekst is opgebouwd uit andere teksten. Deze intertekstuele denk- en werkwijze is een fundamenteel aspect van het postmodernisme in de literatuur. Teksten, uitingen van zowel 'serieuze' als 'populaire' kunst worden samengebracht, waardoor de grens tussen cultuur en massacultuur vervaagt. Postmodernisme: de schrijver een kopiist, de wereld een immense bibliotheek waaruit wordt geleend.

Woody Allen

Om aan te kunnen geven waaròm Zwagerman in *Gimmick!* intertekstueel te werk gaat, is het van belang die andere, geadapteerde teksten te traceren. De identificatie van de talloze verwijzingen en citaten blijkt dan niet altijd even eenvoudig. Soms maakt Zwagerman gebruik van duidelijke signalen, zoals cursivering of aanhalingstekens, die de lezer in staat stellen de oorspronkelijke context van het geciteerde te achterhalen. Maar in de meeste gevallen zijn de verwijzingen impliciet en kunnen slechts herkend worden op basis van eruditie of aan de hand van buiten-tekstuele indicatoren, zoals uitspraken van Zwagerman in interviews. Ik heb ongetwijfeld een groot aantal verwijzingen over het hoofd gezien. Hier is, wegens ruimtegebrek, gekozen voor een selectie uit de verwijzingen die ik heb kunnen vinden.

Op één uitzondering na hebben de impliciete verwijzingen naar de hogere cultuur betrekking op literatuur. Die uitzondering betreft een verwijzing naar het medium film. Eenmaal in Florence, op doorreis naar Las Canarias, denkt Walter Raam terug aan de verhouding die hij had met Sammie, inmiddels zijn ex-vriendin, in het bijzonder aan de dag dat ze elkaar ontmoetten. Na een nacht vol seksuele overgave brengen ze samen de gehele dag in bed door. Dan:

> 's Avonds lieten we Chinees eten bezorgen. Ik morste bijna het halve bord nasi in bed.

Dit citaat is een beschrijving van een scène uit *Manhattan*, een film uit 1979 van Woody Allen. Daarin gebeurt, enkele details daargelaten, exact hetzelfde: Allens personage, Isaac Davis, ligt met zijn vriendin Tracy in bed televisie te kijken terwijl

hij Chinees eten nuttigt uit vierkante, witkartonnen doosjes. Door een onhandige beweging van het meisje laat Davis bijna een van de doosjes vallen.

De intertekstualiteit die zo kenmerkend is voor de meeste van Allens speelfilms - in bijvoorbeeld *A Midsummer Night's Sex Comedy* verwijst Allen onder meer naar *Smiles Of A Summer Night* van filmer Ingmar Bergman en *A Midsummer Night's Dream* van Shakespeare en gebruikt hij versleten, clichématige symbolen als maanlicht (voor romantiek) en pijlen (voor verlangen) - wijst op een postmoderne denk- en werkwijze. Allens werk is een *melting pot* van filosofische ideeën en clichés. Ik vermoed dat het werk van Woody Allen Zwagerman enorm aanspreekt: in de meeste van zijn films moet de hoofdrolspeler het uiteindelijk stellen zonder de vrouw die hij liefheeft. Met de verwijzing naar *Manhattan* maakt Zwagerman hier op indirecte wijze zijn bewondering voor Allens film kenbaar.

Brat pack

M*anhattan* is de enige film, maar niet het enige postmoderne werk waaruit Zwagerman een scène licht. De Amerikaanse auteurs Bret Easton Ellis, Jay McInerney en Tama Janowitz, die samen het groepje *Brat Pack-novelists* vormen, hebben eveneens hun sporen in *Gimmick!* nagelaten. Zij introduceren in hun romans jonge, in grote steden als New York en Los Angeles levende personages, die zich nergens meer om lijken te bekommeren. Emoties worden door het gebruik van drugs (met name cocaïne) in de kiem gesmoord, medeleven is hen onbekend. Hun gedachtenwereld wordt gekenmerkt door oppervlakkigheid en afstandelijkheid; zij leiden een pretentieloos leven.

Enkele passages uit *Gimmick!* doen zo sterk denken aan de Amerikaanse teksten, dat het lijkt alsof Zwagerman deze letterlijk heeft vertaald. Ik noem enkele voorbeelden. Na het citaat uit *Gimmick!* volgt een citaat uit *The Rules Of Attraction* (1987), de tweede roman van Bret Easton Ellis:

> Eckhardt lacht breeduit, slaat Bleichfeld op de schouder, kijkt naar mij, kijkt naar de zwarte kanjer. De zwarte kanjer drinkt rode wijn en kijkt naar mij, kijkt naar Eckhardt. Ik kijk naar Bleichfeld.
> Ik kijk naar de zwarte kanjer. Die naar Eckhardt kijkt.
> I look back over at Paul across the crowded Pub. He looks miserable. He's looking at Sean. He's staring at Sean. Sean keeps looking over at me, like he knows Paul is looking at him, and then I'm looking over at Paul and Paul is still staring at Sean. Sean catches this and, blushing, rolls his eyes up and turns back to the pinball machine. I look back at Paul. He crumples his plastic beer cup and looks away, agonized.

Kijken en bekeken worden, dat is waar het in deze zinnen om gaat. Het lijkt daarom niet toevallig dat Zwagerman juist deze passage heeft ‘overgenomen’. Eerder heb ik al gewezen op de invloed van de huidige beeldcultuur op personages als Raam en zijn vrienden Groen en Eckhardt. Hun gedachten en gevoelens worden omgezet in beelden, of vergeleken met scènes uit films, reclamespots of videoclips (De lezer wordt hier al direct aan het begin van de roman op geattendeerd: de ‘Proloog’ in *Gimmick!* is een opsomming van verschillende soorten peepshows. Observatie - in zowel passieve als actieve zin - krijgt onmiddellijk de nadruk). De korte, elkaar snel afwisselende perspectiefwisselingen in geciteerde passages, vertonen sterke overeenkomst met de beelden uit videoclips, die snel op elkaar volgen. Bij lezing hoort men de auteurs na iedere zin als het ware ‘Cut!’ roepen. De werkelijkheid lijkt voor hen enkel nog kenbaar via de videoclip.

Zwagerman heeft om verschillende redenen verwezen naar *Bright Lights, Big City* (1984), het debuut van Jay McInerney. Als hij schrijft dat verteller Raam ‘zo juist heel Bolivia middels beide neusgaten [heeft] geannexeerd’, heeft hij ongetwijfeld het ‘Bolivian Marching Powder’ van zijn Amerikaanse collega in gedachten gehad.

Maar de invloed van McInerney grijpt verder dan enkele woorden of uitdrukkingen. Zo lijkt het eerste hoofdstuk uit de Amerikaanse roman model te hebben gestaan voor het hoofdstuk ‘Mondriaan-vlinders’ in *Gimmick!*, het eerste hoofdstuk dat op de ‘Proloog’ volgt. Raam en de anonieme verteller uit *Bright Lights, Big City* bevinden

zich beiden in een nachtclub waar ze proberen via nogal onzinnige, door coke bepaalde conversaties een meisje te versieren. Het nachtleven, dat zich bij Zwagerman met name afspeelt in de club Gimmick, helpt de romanfiguren hun nervositeit en liefdesverdriet te vergeten. In navolging van McInerney, zo lijkt het, schrijft Zwagerman over een jonge man die niet kan leven zonder zijn vroegere vriendin. De verhaallijn is identiek: beide hoofdfiguren kunnen zich niet staande houden en leiden emotioneel een ellendig bestaan. Liefdesverdriet is het bindende thema in de romans.

Er valt ook een overeenkomst te ontdekken tussen de kunstenaarsmentaliteit van personages in *Slaves Of New York* (1986) van Tama Janowitz en die van Raam en zijn vrienden. Het gaat ook de Amerikaanse kunstenaars niet zo zeer om wat zij maken, alswel om bij

wie zij exposeren. Voor hun werk ontlenen zij het nodige aan de reclame, aan televisie, aan bestaande kunst; zij reproduceren niet omdat dat hun artistieke ideaal is, maar omdat dat goed in de markt ligt. Kunst is voor hen business.

Doelloos

Door zinnen, woorden of uitdrukkingen te ontlenen aan postmodern werk van jonge Amerikaanse schrijvers, verwijst Zwagerman naar een bepaalde stijl van schrijven. De romans van zijn Amerikaanse collega's - waaronder ook *Less Than Zero* (1985) van Ellis, en *Story Of My Life* (1988) van McInerney - bevatten veel one-liners, zeer ironische dialogen, zinloze discussies. Het taalgebruik van de personages in die romans is onlosmakelijk verbonden met de wereld waarin zij zich ophouden: snel, vaak doelloos, door cocaïne gestuurd. Logisch, dat Zwagerman zich een vergelijkbare stijl aanmeet voor de beschrijving van zíjn romanwereld. Er wordt veel gesproken, maar weinig gezegd.

Zwagerman verwijst niet uitsluitend naar de literatuur van jonge Amerikaanse auteurs. Hij ontleent net zo goed aan 'verheven' realistische literatuur. In *Gimmick!* is bijvoorbeeld een impliciete, bijna letterlijke, verwijzing naar Gerard Reve's *De avonden* te lezen:

> Nee. Ik heb géén zin. Ik heb eigenlijk nooit zin om ergens heen te gaan. Meestal heb ik alleen maar zin om ergens vandáán te gaan.

In *De avonden* verwoordt Reve dezelfde gedachte als volgt:

> Het een behoeft het ander niet uit te sluiten,' zei Frits. 'Men kan weg moeten, zonder dat men ergens heen moet. Dat zijn de gevallen, dat men ergens vandaan moet.

De zojuist geciteerde zinnen zijn, weliswaar in een andere vorm, eveneens terug te vinden in *De houdgreep.* En dat wekt geen verbazing. De romanpersonages van Zwagerman hebben niet echt een doel voor ogen, hebben juist de neiging om op de vlucht te slaan voor de wanhopige situatie waarin zij - om uiteenlopende redenen - terechtkomen. De invloed van *De avonden* op *Gimmick!* beperkt zich dan ook niet tot enkele woorden of zinnen. De mentaliteit van Raam is vergelijkbaar met die van Frits van Egters. Beiden kunnen worden gezien als produkten van het, wat W.F. Hermans heeft genoemd, 'de-intellectualiserings-proces'. Net als Frits neemt Raam nergens expliciet-kritisch afstand van zijn omgeving. Beiden observeren alles op neutrale wijze en nemen nauwelijks ergens stelling tegen; zij hebben geen specifiek doel in hun leven. Raams idealen zijn niet van politieke of filosofische, maar van materiële en seksuele aard, Van Egters kent geen idealen. De sfeer die in *Gimmick!* heerst, is die van het somber realisme van de jaren tachtig.

Pornografisch

Eerder heb ik, op basis van het thema van de obsessionele liefde, *Gimmick!* een liefdesroman genoemd. Maar de obsessie heeft in dat genre wel altijd een romantisch tintje. Zwagerman heeft daartegenover niet geschroomd zijn werk te doordesemen van pornografische scènes. In sterk contrast hiermee staan de liefdesscènes zoals die voorkomen in originele liefdesromans. Als daarin al seks wordt beschreven, dan gebeurt dat op zeer klinische wijze. De lezer wordt als een kijker van een Amerikaanse *soap* op de hoogte gebracht van de erotische beslommeringen van de hoofdpersonages; er wordt uitsluitend gesuggereerd dat er op seksueel gebied iets gaat plaatsvinden. Waar op televisie de camera wegzwenkt van het zoenende en vervolgens voor een haardvuur neerzijgende paar, neemt in de liefdesroman een nieuw hoofdstuk aanvang.

De liefdesroman sluit pornografische passages uit en bevat slechts voorzichtige seksuele toespelingen. Porno-verhalen elimineren op hun beurt iedere romantiek die juist zo kenmerkend is voor liefdesromans. Zwagerman doet in *Gimmick!* iets wat volgens de verzwegen genre-regels feitelijk niet kan: hij mengt het genre van de liefdesroman met dat van

pornografische geschriften - in feite een onwerkelijke, literair gezien een principiëel onmogelijke combinatie. Met deze impliciete verwijzing naar semi-literaire teksten haalt Zwagerman ook op het niveau van literaire genres iedere oppositie onderuit.

Aan het einde van de roman komt bijvoorbeeld een scène voor waarin Raam op melancholische wijze zijn erotische gevoelens voor zijn ex-vriendin verwoordt:

> De champagnestraal in haar gezicht, op haar buik, op en tussen haar benen, de benen waarmee ze spartelt, Sammetje spartelt en ze gilt en ze gaat stampvoeten, heel leuk, en daarna komt er nog eierstruif en honing aan te pas en dat komt allemaal terecht op heel het lichaam van Sammie, Sammie, domme domme Sammie [...].

Maar drie pagina's eerder neukt hij een meisje alsof hij de hoofdrol speelt in een harde porno-film:

> [...] ik zet mijn nagels in haar handpalmen op het moment dat ik hem in haar schuif en, verdomd, ze maakt inderdaad lawaai, na drie, vier keer stoten al [...].

Een ander verschil tussen *Gimmick!* en 'serieuze' liefdesromans betreft de relatie met de sekspartner. In liefdesromans staat geslachtsverkeer gelijk aan een duurzame verhouding; in Zwagermans boek doet iedereen het met iedereen. En heeft Sammie beslist over waar hun relatie heen gaat en zo controle gekregen over Raams leven, in liefdesromans is de vrouw over het algemeen inferieur aan de man. Het clichématige rollenpatroon - man domineert vrouw - is een van de constanten in het genre van de liefdesroman, maar wordt in *Gimmick!*, met emotioneel gezien bijna dramatische gevolgen, compleet omgedraaid.

Mediacultuur

De expliciete verwijzingen in *Gimmick!* hebben vooral betrekking op reclame, televisieseries, films of popmuziek. Er wordt een filmpassage beschreven of er worden enkele regels van een popsong geciteerd en Zwagerman laat niet na te vermelden hoe de titel van de film luidt, of wie de artiest is die de popsong vertolkt. Expliciete verwijzingen naar literatuur, beeldende kunst, klassieke muziek, met andere woorden: naar de elitaire cultuur, blijven in feite beperkt tot het noemen van bekende namen of titels. Citaten of toespelingen blijven impliciet.

Waar Raam terugdenkt aan Sammie vindt de lezer namen als Kafka en Nabokov en titels als *The unbearable lightness of being* en *A la recherche du temps perdu.* Deze verwijzingen zijn moeilijk te lezen als intertekstuele verwijzingen. Wat Zwagerman met het noemen van deze titels voor ogen staat, is het benadrukken van de onverschilligheid van Raam jegens genoemde schrijvers en literaire werken. Hij beschouwt Kundera's roman 'wel als een goed boek', vanwege 'al die oostblokseks en zo'. En over het werk van Proust zegt hij niets anders dan: 'Niet om door te komen natuurlijk, maar Sam las het. Ik bedoel, in het Frans!'. Zwagerman verwijst hier niet zozeer naar de inhoud van de literaire werken, alswel naar hun invloed op iemand

die zo geïndoctrineerd is door de mediacultuur als Raam, naar hun rol in het leven van iemand wiens referentiekader voor een groot deel is gevormd door reclame-, film- en videoclipbeelden.

Het feit dat Sammie, Raams ex-vriendin, boeken van schrijvers als Kafka en Proust leest en dan nog in hun oorspronkelijke taal ook en dat Raam daar eigenlijk niet aan moet denken zegt veel over de relatie tussen de twee. Is Sammie met haar interesse voor literaire auteurs niet de verpersoonlijking van de hogere cultuur? En is het niet zo dat Raam, wiens denkwereld een film is die bestaat uit aan-elkaar-geplakte, bekende (reclame)teksten en videoclipbeelden, als vertegenwoordiger van de populaire cultuur naar buiten treedt? Sammie houdt afstand van Raam; de hogere cultuur verzet zich tegen integratie met de cultuur van de massa. Hun relatie is niet het enige domein waarbinnen de kloof tussen hoge en massacultuur blijft bestaan. Vandaar de mislukking van de liefde. En vandaar Raams ellendigheid.

Postmodern

Naast expliciete verwijzingen naar auteurs als Proust en Kafka komen passages voor die uitdrukkelijk naar de postmoderne cultuur verwijzen. Raam bezigt de term bijvoorbeeld ter typering van een collectie van zijn schilderijen, 'met titels als "Pall Mall", "Artists unlimited" en "The choice for a new generation"'. Raam realiseert zich dat de interculturele werkmethode - een methode die blijkens de schilderijentitels onder meer reclame in de kunst integreert - een postmodern verschijnsel is. Kunst is een reproducerend middel geworden waarbij originaliteit nauwelijks nog van belang is. Sterker nog: originaliteit is in deze tijd van een door video- en filmbeelden gevormde werkelijkheid een onhaalbare eis geworden.

Raams vriend Groen gebruikt de term postmodern om het maatschappelijk leven op Las Canarias te karakteriseren. Las Canarias is 'de meest postmoderne eilandengroep [...] die je je kunt bedenken, juist omdat er geen kunstenaarskolonies zijn, zoals vroeger op Ibiza, Kreta en zo'. Op Las Canarias ontbreekt elke sociale hiërarchie; de tegenstelling kunstenaar-burger is in het postmoderne denken een imaginaire. Hoge en lage cultuur gaan in elkaar op, zodat er sprake is van eenwording.

Popcultuur en massacultuur

Waarschijnlijk heeft de gedachte dat originele beelden en teksten illusoir zijn Zwagerman gemotiveerd om ook de populaire cultuur in *Gimmick!* op te nemen. Er zijn talloze verwijzingen naar popsongs en dergelijke aan te wijzen. Het motto in *Gimmick!* is bijvoorbeeld ontleend aan een popsong van The Shangri-Las, een Amerikaanse meidengroep die in de jaren zestig furore maakte en vervolgens een snelle dood stierf. Het motto luidt:

> There were moments when...
> well, there were moments when.

De song waaraan het motto is ontleend, 'Past, Present And Future', was in 1966 een wereldhit. De meisjes van The Shangri-Las bezingen hierin een treurige realiteit, veroorzaakt door een mislukte liefde die weinig vertrouwen geeft voor de toekomst. (Zo bevat het lied de volgende passage: Future: I once thought I'd fall in love but at the moment it doesn't look good. It doesn't look good at all. I don't think it will ever happen again. [...].)

Aan het motto in *Gimmick!* kunnen twee functies worden toegekend. In de eerste plaats is het een korte inhoudsaanduiding. Er is een duidelijke parallel tussen het pijnlijke inzicht waartoe The Shangri-Las in hun nummer zijn gekomen en de gevoelens van Raam, die sterk worden bepaald door een verloren geliefde, van wie Raam nog te veel houdt om een ander haar plaats te gunnen. Belangrijker nog is de nadruk die door het motto wordt gelegd op momenten. Beelden, filmscènes, videoclips - het zijn momentopnamen die het tegenwoordige leven tekenen.

In de tweede plaats dient het motto gelezen te worden als een directe brug naar de massacultuur. Zwagerman negeert het literaire, artistieke niveau van een tekst zolang deze een zekere geldigheid, een waarheidswaarde heeft waarmee de schrijver kan

instemmen. De inhoud wordt losgekoppeld van de vorm, beter nog: de vorm doet niet meer ter zake - een werkwijze kenmerkend voor postmoderne literatuur. Tegenstellingen als kunst en kitsch, vorm en inhoud gaan hier niet meer op. De realiteit kent geen enkele hiërarchie, wat leidt tot de mogelijkheid voor postmodernisten te kiezen voor welke (uitings)vorm dan ook. Het bestaan van een grens tussen hoge en massacultuur wordt met het motto onmiddellijk ontkend.

De inhoudsopgave van de roman toont twintig hoofdstuktitels, waarvan een aantal een link legt naar media als reclame en popmuziek. Dat zijn onder andere: ‘Yo!’, ‘Peter Stuyvesant’, ‘La isla bonita’, ‘Hoog Sammie, kijk omhoog...’. Zonder *Gimmick!* in te zien kan de lezer al direct concluderen waarnaar Zwagerman hier verwijst.

‘Peter Stuyvesant’ doet bijvoorbeeld denken aan een groep jongeren die zich in een clichématige droomwereld (eeuwige zon, heldere zee, palmbomen, romantiek) tegoed doen aan een sigaret. De naam fungeert als verwij-

zing naar een bepaalde passage, die een beschrijving is van een probleemloze, 'uiteindelijk de best denkbare' wereld - een wereld, die Raam zeer realistisch en aanvaardbaar toeschijnt. Het denken van deze mensen wordt voortdurend vertaald naar televisiebeelden, wat het sterkst blijkt uit een opmerking van Groen: 'Ik ben op televisie dus ik besta'.

Raam noch zijn vrienden blijken in staat de werkelijkheid los te koppelen van een door film en televisie gepromote popcultuur. De wereld van Raam is bepaald door media als televisie en video en bestaat uit beelden, namen en slogans. Hij ervaart de realiteit niet anders dan als een lange speelfilm en interpreteert de werkelijkheid in termen van merknamen en songtekstregels.

Kunst en kitsch

Waar het cultuurvermenging betreft, is *Gimmick!* een overduidelijk voorbeeld van postmoderne literatuur. Toch denk ik niet dat achter Zwagermans intertekstuele werkwijze zuiver postmodernistische, kentheoretische opvattingen schuilgaan. De opvatting die zegt dat de werkelijkheid door taal, door teksten is gevormd, ervaart Zwagerman in het geheel niet als een epistemologisch probleem. Hij kent heel andere, minder hooggrijpende functies toe aan intertekstualiteit. Intertekstualiteit lijkt voor hem in de eerste plaats een vorm van dankbetuiging. In interviews heeft Zwagerman te kennen gegeven een zekere schatplichtigheid aan bepaalde teksten te voelen, die ten grondslag ligt aan het samenbrengen van bijvoorbeeld Prince en Gerard Reve, Madonna en Milan Kundera. Een schatplichtigheid die hem is ingegeven door een overweldigende beeldenstroom die ons iedere dag overspoelt en die bij hem ook een bepaalde liefde heeft aangewakkerd voor acteurs, en scènes en popsongs.

Zwagermans tweede motief achter de intertekstualiteit in *Gimmick!* lijkt daarom het doorbreken van iedere hiërarchie in teksten, van welke aard dan ook. Er bestaat geen hoge of lage cultuur, noch verheven of semi-literatuur; cultuurtypen bestaan naast elkaar en kunnen slechts horizontaal van elkaar worden onderscheiden. Intertekstualiteit heeft dan een egaliserende functie. Het onvermogen van de schrijver iets origineels te produceren wordt geloochend door bestaande, bekende teksten, uit diverse genres en media, samen te voegen.

Maar het is niet alleen Zwagerman die in *Gimmick!* voor een samensmelting van culturen zorgt, zijn romanpersonages doen in de werkelijkheid van de roman precies hetzelfde - alleen uit andere beweegredenen. Raam en zijn kunstenaarsvrienden Groen en Eckhardt verwijzen in hun schilderijen bewust naar andere kunstwerken, omdat zij zich door de haast niet te overziene beeldproduktie gedwongen zien daartoe over te gaan. In *Gimmick!* verschuift binnen de originaliteits-kwestie, gekenmerkt door het adagium 'alles is reeds geschreven', het accent van teksten naar beelden. Alles is reeds getoond. De romanpersonages kunnen hun toekomst, hun financiële zekerheid, daarom alleen veilig stellen door te 'annexeren, kopiëren, plagiëren desnoods'.

Kunst en kitsch gaan daarom hand in hand. Alleen Sammie en Raam niet.

Agnes Andeweg

Een mateloos verlangen naar opheldering

Vals licht vanuit feministisch perspectief

Joost Zwagerman is de coming man, maar is hij ook de Nieuwe Man? Met zijn roman Vals licht, waarin een ongebruikelijke relatie tussen een student en een prostituée beschreven wordt, lijkt hij een nieuwe invulling te geven aan de mannelijkheid, maar in hoeverre slaagt hij erin om de mannelijkheid uit de heersende crisis te bevrijden en traditionele beeldvorming te omzeilen?

Het boek *Vals licht* van Joost Zwagerman, dat in oktober 1991 verscheen, werd de bestseller van 1992. Binnen drie maanden was het toe aan zijn derde druk en het stond maanden nummer één in de Libris top tien. De kritieken waren vrij positief en met *Vals licht* brak de jonge schrijver Zwagerman definitief door naar een groot publiek.

In 1992 werd het boek verfilmd door Theo van Gogh, de regisseur die bekend staat als het enfant terrible van de Nederlandse film. Deze film, die met een waar publiciteitsbombardement werd uitgebracht, flopte echter hopeloos. De recensies waren ronduit slecht en het publiek bleef thuis.

Met het hoe en waarom van dit succes respectievelijk deze mislukking zal ik me hier niet bezighouden. In dit artikel onderzoek ik aan de hand van de theorieën van Foucault (Foucault 1982, 1984) hoe het in het boek *Vals licht* is gesteld met subjectvorming. Net als in andere culturele teksten wordt ook hier mannelijkheid en vrouwelijkheid geconstrueerd. Gebeurt dat nog volgens de traditionele patronen? Wordt Lizzie - als hoer - tot object gemaakt, of weet Zwagerman de klippen te omzeilen en komt hij wellicht met een geheel nieuwe visie op mannelijkheid? Met narratologische instrumenten zoals die door Mieke Bal (Bal 1990) zijn beschreven zal ik onder andere onderzoeken hoe er gefocaliseerd wordt en wat dat betekent voor de identificatie van de lezer/es.

Mysteries

Simon Prins, de hoofdpersoon van het boek, is een zeer middelmatige student Nederlands in Amsterdam die regelmatig naar de hoeren gaat. Hij wordt verliefd op Lizzie Rosenfeld, een prostituée, die hem opvalt omdat zij in haar raam het boek *Nooit meer slapen* van W.F. Hermans heeft liggen. Hij bezoekt haar, zij vraagt hem mee naar huis en dat is het begin van een relatie die ongeveer een jaar duurt.

Lizzie is een raadselachtige figuur en Simon probeert de mysteries beetje bij beetje te ontrafelen. In eerste instantie vertelt ze hem dat ze naast haar studie in Nijmegen werkt als prostituée. Deze leugen wordt al snel ontmaskerd. Lizzie is full-time hoer: behalve achter het raam waar Simon haar ontdekt heeft, werkt ze ook in Yab Yum en voor een aantal escortbureaus. Simon probeert alles over haar aan de weet te komen en zo ontdekt hij bijvoorbeeld als hij in haar spullen snuffelt dat ze getrouwd is geweest.

Hoewel ze gezegd heeft dat ze dat nooit zou

doen, stopt ze voor Simon met werken. Ze trekt zelfs bij hem in, maar daarmee is Simon nog niet tevreden. Hij blijft haar uitvragen over haar verleden en gaat haar gangen na, omdat hij zich bedreigd voelt door haar voormalige klanten. Zo ontdekt hij dat ze een Consultatiebureau voor Alcohol en Drugs (CAD) bezoekt. Lizzie is aan het afkicken en dat verklaart veel van haar vreemde gedrag: ze lijdt aan slapeloosheid, is gespannen, heeft last van eetaanvallen (vooral snoep), en dat alles hoort bij het afkicken.

Het blijkt echter ingewikkelder: als Simon van een ex-vriendje van Lizzie, Wesley, negenduizend gulden loskrijgt, die zij hem ooit heeft geleend, zodat zij haar schulden kan afbetalen (aan dealers, zoals ze zegt), blijkt dat die schulden vele malen hoger zijn dan Simon had kunnen vermoeden. Lizzie voelt zich door de dealers bedreigd en ze vertrekt uit Amsterdam om onder te duiken. Simon gaat naar haar op zoek en als hij informeert bij de behandelend arts van het CAD of ze daar nog komt, blijkt dat daar inmiddels het vermoeden is ontstaan dat ze nooit verslaafd is geweest! Volgens de arts lijdt Lizzie aan pseudologica fantastica, een vorm van pathologisch liegen. Als zij weer bij Simon komt, komt de aap uit de mouw: Lizzie heeft als tussenpersoon gefungeerd bij drugshandel en is daarbij bedrogen (een zgn. dubbelslag: de dealer heeft via slinkse wegen zijn eigen partij weer teruggehaald). De gedupeerde dealers halen verhaal bij Lizzie (vandaar de torenhoge schulden) en om uit hun handen te blijven heeft ze een verslaving voorgewend en hulp gezocht bij het CAD, zodat ze haar niets zouden durven aandoen.

Dan verlaat Lizzie Simon voorgoed. Hun relatie heeft geen toekomst meer omdat in de loop van dat jaar is gebleken dat de manier waarop ze elkaar ontmoet hebben hun verhouding al bij voorbaat kansloos heeft gemaakt. Om haar schulden af te lossen gaat ze weer werken. Uiteindelijk ontmoeten ze elkaar nog één keer, wanneer Lizzie alles afgelost heeft; ze woont inmiddels bij haar tante in Nijmegen en is begonnen met een studie Nederlands. Beiden hebben dan een nieuwe vriend/in, van wie ze niet echt houden, maar zij kunnen nu eenmaal niet meer bij elkaar zijn.

Focalisatie

Wat is in *Vals licht* de visie van waaruit de gebeurtenissen gepresenteerd worden, met andere woorden, wie vertelt en wie focaliseert?

Het verhaal wordt door een externe verteller verteld (dit in tegenstelling tot een persoonsgebonden verteller, die zelf acteur is in het verhaal). Deze externe verteller blijft impliciet, hij verwijst nergens naar zichzelf. De verteller geeft de gebeurtenissen dus weer zonder directe inmenging en dat maakt hem schijnbaar objectief. Dat heeft tot gevolg dat je er als lezer niet op gewezen wordt dat die weergave maar één van de mogelijke is, een constructie. Je bent dus tijdens het lezen steeds geneigd ‘met de verteller mee te lezen’, je neemt zijn visie haast vanzelf over.

Als we naar de focalisatie kijken, dat wil zeggen naar de visies die de vertelinstantie weergeeft, blijkt de objectiviteit ver te zoeken. Soms is hij weliswaar duidelijk zelf aan het woord:

> Domme, ignorante, zelfkastijdende Simon... Het ontging hem dat Lizzie steeds vaker bij hem aan de deur kwam; dat zij later dan gewoonlijk naar de kade ging en er steeds eerder vandaan kwam [...].

Of:

> Later, toen zij elkaar niet meer zagen en hij inmiddels wist dat dat voor altijd zou zijn, wilde hij zich vooral de weken tot december herinneren, de weken tot voor Kerstmis.

Door het woord 'later' word je er als lezer op gewezen dat het toch om een constructie gaat. Veel vaker echter laat de vertelinstantie Simon focaliseren, zonder dat dat steeds expliciet gemaakt wordt. Eerst een voorbeeld waar dat nog wel gebeurt: 'Tegen studievrienden zei hij dat hij haar had leren kennen op een feestje bij kennissen van zijn ouders.'

Door de woorden 'zei hij' wordt aangegeven dat het om Simons visie gaat. Als dat soort signalen ontbreekt, is het vaak moeilijk om uit te maken wie er focaliseert en een dubbelzin-

nige focalisatie is al helemaal niet objectief. Bijvoorbeeld in de volgende zinnen:

> Simon hield ervan om te kijken hoe een hoer haar stek verliet. Hoe ze sjouwde met een felkleurige tas. [...] Van een afstand fantaseerde hij over de twee. Waar zouden ze het over hebben? Vroeg de man hoeveel ze had verdiend? Kusten ze elkaar of niet?

De eerste zinnen zijn duidelijk nog voor rekening van de verteller. Maar vanaf 'Waar zouden ze het over hebben?' gaat het om de gedachten van Simon, zonder dat er van het eerste vertelniveau wordt afgestapt en zonder dat er signalen zijn als in het voorbeeld hiervoor. De verteller focaliseert door Simons ogen. Nog een voorbeeld: 'Het zou nooit werkelijk tot haar doordringen dat Jasper haar het hoerenbestaan in had gedirigeerd.' Dat deze tekst niet van de vertelinstantie kan zijn, blijkt uit het woord 'gedirigeerd', dat afkomstig is uit een persoonlijke taalsituatie (van Simon). Het is geen neutrale term (waarmee een vertelinstantie zich zou kunnen uitdrukken), hij heeft betrekking op de positie van Simon zelf: Lizzie is immers door Jasper in de problemen geraakt en daar maakt Simon zich kwaad over.

Voor het grootste deel van het boek geldt dat de focalisatie bij Simon ligt. De lezer(es) kent dus vooral zijn gedachten, zijn visie op de gebeurtenissen. Slechts zelden staat de vertelinstantie de focalisatie af aan Lizzie. Een voorbeeld: 'Bovendien liep Jasper haar de laatste maanden weer achterna. Van die teek kwam ze verdomme nooit af.'

Zonder dat er van het eerste vertelniveau wordt afgestapt worden de gedachten van Lizzie weergegeven. Ook hier is dat te zien aan het taalgebruik dat past bij de persoonlijke taalsituatie van Lizzie (zij duidt Jasper vaker aan met 'teek' en 'verdomme' is een woord dat een neutrale verteller natuurlijk niet past). Maar dit is één van de schaarse momenten in de tekst dat Lizzie focaliseert. Ik ga zo uitvoerig in op de focalisatie, omdat daar subject- en objectposities direct duidelijk worden. In de narratieve structuur neemt Lizzie geen subjectpositie in, die is voorbehouden aan Simon. Braidotti en Smelik (1989) laten in hun artikel over het verhaal van Blauwbaard en seksueel geweld zien dat in de talige praktijk dezelfde machtsmechanismen werkzaam zijn als in de sociale werkelijkheid. 'Macht is zowel *in* als *van* het vertoog. Dit houdt in dat geweld, waarvan de paradigmatische vorm in onze samenleving uitdrukking krijgt in verkrachting en moord van vrouwen door mannen, gelijktijdig bestaat met een symbolisch systeem. Zowel in een materiële als in een talige orde worden vrouwen gepositioneerd als objecten.' Door te onderzoeken wie focaliseert, onderzoek ik de werking van het machtsmechanisme dat vrouwen tot objecten maakt. Ik kom hier nog op terug. Bovendien stuurt de focalisatie de identificatie van de lezer/es. In *Vals licht* ligt de identificatie heel duidelijk bij Simon. Dat is ook logisch, want de lezer/es weet net zo min als hij hoe het zit met Lizzie, wat voor geheimen zij heeft, en net als Simon wil de lezer/es de waarheid weten. De focalisatie heeft dus een duidelijke functie, zij benadrukt de raadselachtigheid van Lizzie. Zo wordt het hoofdmotief van het boek: leugen en waarheid, vormgegeven.

Als Simon Lizzie ondervraagt over haar verleden, haar observeert en controleert, kijkt de lezer/es over zijn schouder mee, want die verkeert in dezelfde onzekerheid als hij.

Direct vanaf de eerste ontmoeting heeft Simon die 'wil tot weten':

> Alles wat ze zei, sloeg hij op met de efficiëntie van een boekhouder.
> En Simon wist niet waarom, maar toen [...] overviel hem een hevig verlangen om alles van haar kindertijd te weten.

Dat verlangen blijft, en wordt steeds sterker:

> Maar Simon hield vol. Het werd een erekwestie om haar informatie te ontlokken.
> Langzaam raakte hij bevangen door de drang alles van haar te weten te komen.

Hij realiseert zich wel hoe veeleisend hij is, en hij neemt zich dan ook voor om ermee op te houden:

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

1992. Zwagerman overhandigt actrice Amanda Ooms (Lizzie in Theo van Goghs verfilming van Vals licht) een exemplaar van zijn roman, foto: Klaas Koppe

> Af en toe dwong hij zichzelf de stille belofte af niet langer zijn vragen af te vuren. Maar haar schaarse verhalen kenden lacunes die hem tergden. Er werd teveel verzwegen.

Uitsluiting

Simon is een ervaren hoerenloper, en zijn enige doel bij het bezoeken van een hoer is om haar te betrappen op een emotie, een moment dat zij uit haar rol valt. Hij observeert en analyseert. Het gaat hem niet om genot. Simon wil zijn begeerte onder controle hebben, reguleren, net zoals een hoer dat zou moeten doen. Als zij uit haar rol valt, acteert hij dubbel zo goed: hij is onberoerbaar. Hij vergelijkt zichzelf zelfs met de sfinx, de afzijdige, de infiltrerende. Dat de sfinx half vrouw is, is een niet onbelangrijk detail! Hij slaagt er in om zijn begeerte te reguleren, zelfs zo goed dat hij er niet meer voor naar de hoeren hoeft. Lizzie is de eerste die hij sinds lange tijd bezoekt. Hij had haar al eerder gezien en is door haar gefascineerd. Ze heeft het uiterlijk van de meisjes uit zijn seksuele fantasieën: donkere ogen, wit gezicht.

> Altijd waren het de donkerogige, smalgeschouderde meisjes met dunne bovenarmen, smalle handen en maar een klein beetje borsten over wie hij fantaseerde. Pas een aantal jaren later durfde Simon het zichzelf te bekennen dat hij ervan hield zich te vereenzelvigen met zulke frêle meisjes zonder rondingen. Hij was alleen maar in staat verliefd te worden op wat hem bekend voorkwam [...]. Simon verlangde naar een meisje dat net zo hoekig en smalgeschouderd was als hij.

Lizzie is dat meisje. Het is opvallend dat Simon zich vrouwelijk identificeert! Ik kom hier op terug.

Lizzie observeert hem tijdens hun eerste seksuele contact op de manier waarop hij het alleenrecht meende te hebben. Zij blijft hem aankijken, hij haar ook, en er ontstaat een strijd ‘om de meest onbetrokken, klinische oogopslag’. Daarmee maakt zij de begeerte die hij onder controle meende te hebben in hem los. Gaat het hier nog vooral om seksuele begeerte, al snel blijkt dat Simons begeerte verder gaat dan dat. Hij wil haar helemaal. De leugens van Lizzie en de zoektocht van Simon naar waarheid vormen het belangrijkste motief in *Vals licht.* Zolang hij de waarheid omtrent haar leven niet kent, beheerst hij haar niet. Zij is voor hem ongrijpbaar, dat blijkt al uit de verschillende namen die zij heeft. Als hij haar de eerste keer bezoekt in haar peeskamer aan de Ruysdaelkade stelt ze zich voor als Janice en dat is ook de naam waaronder haar collega's haar daar kennen. Elders, bij Yab Yum, heet ze Sylvia; wanneer haar ex-man Jasper opbelt, vraagt hij naar Leonie en haar echte naam is Lizzie Rosenfeld. Iedere naam vertegenwoordigt voor Simon een andere, onbekende identiteit. ‘Simon (hij kent haar dan nog niet als Leonie) [...] vroeg zich af of hij zou kunnen houden van een meisje met drie namen.’

Michel Foucault beschrijft (in *De wil tot weten. Geschiedenis van de sekualiteit*) het ontstaan van de bekentenismaatschappij en de seksualisering ervan. Foucault stelt dat in onze samenleving de bekentenis, en dan met name op het gebied van de seks, wordt gezien als de belangrijkste manier om waarheid te produceren. Hij noemt dit het beoefenen van een *scientia sexualis.* In *Vals licht* functioneert deze maatschappij volop. Iedere bekentenis van Lizzie houdt voor Simon de belofte in van een volledig kennen, iedere bekentenis brengt hem dichter bij de totale beheersing. Seks is de inzet geworden van het zoeken naar waarheid. Die wordt niet gevonden met de *ars erotica*, de kunst van de erotiek waarin de waarheid wordt ontleend aan de lust zelf (Foucault 1984). Simon ervaart het bijna letterlijk in Foucaults woorden:

> [...] maar dit was wat hij leerde: zelfs het zuiverste genot weis niet het voertuig naar de waarheid. Lust, hoe teder en oprecht ook beleden, onttrok zich niet, nooit aan schijn.

Waarheid wordt alleen gevonden in de bekentenis, de door Simon afgedwongen bekentenissen. De enige *ars erotica* die er nog is, is de lust die beleefd wordt aan de waarheid. Simon is de ‘heer van de waarheid’, hij interpreteert. Zijn macht bestaat erin, in de woorden van Foucault, ‘via de bekentenis en door de ontcijfering van de bekentenis een waarheidsvertoog tot stand te brengen’ (Foucault 1984). Daarmee wordt een ander belangrijk motief duidelijk: de seksuele verhouding tussen Simon en Lizzie. Door hun eerste ontmoeting in de hoedanigheid van prostituée en betalende klant is hun seksueel contact zwaar beladen. Simon is jaloers op alle mannen (‘duizenden rivalen met tienduizenden guldens’) die, als ze dat willen, Lizzie voor bepaalde tijd kunnen ‘aanschaffen’. Maar ook als ze gestopt is met werken worden ze achtervolgd: ‘[...] als Simon haar streelde, streelden de eertijds betalenden postuum mee. Zijn hand was duizend handen.’

De moeizaam verlopende seksuele verhouding tussen Simon en Lizzie kan gelezen worden als metafoor voor Simons zoektocht naar waarheid. Lizzie lijdt aan vaginisme (‘Buiten werktijd gesloten’, zoals ze zelf zegt), waardoor seks lange tijd onmogelijk

is. De ontsluiting van de waarheid en van Lizzie lopen parallel. Hun relatie gaat ten onder aan beide vormen van ontsluiting. Na Lizzies laatste bekentenis zegt Simon:

> Wij stoppen? Ben je gek? Nu alles duidelijk is kunnen we pas beginnen!' 'Dat zeg je nu. Maar morgen scheld je me uit en ga je me van alles verwijten.' 'Absoluut niet!' antwoordde hij ferm-maar hij wist: ze had gelijk. Hoewel twijfels en onduidelijkheden erdoor waren weggenomen, was dit laatste verhaal er net één teveel geweest. Hij wilde misschien nog wel, maar er viel niets meer te willen. Het kon niet meer.

En bij hun laatste ontmoeting:

> [...] beiden herinnerden zich hun eerste ontmoeting. Geen van tweeën had ooit durven opbiechten, dat hun mettertijd ondraaglijk geworden kennismaking in de peeskamer het onvermijdelijke falen reeds had vastgelegd en dat de liefde tijdens de gedeelde maanden geen liefde was geweest maar een vruchteloos verzet tegen de onmogelijkheid ervan.

Seksualiteit is heilig, ook letterlijk. In het vertoog over seksualiteit zoals dat in *Vals licht* voorkomt zijn dan ook religieuze aspecten te zien. Simon vergelijkt het rondlopen van de hoerenlopers over de wallen met een processie, die hij de Stille Omgang noemt. De oogopslag van een hoer (met *purperen* strik!) doet hem denken aan die van de misdienaars en de peeskamer is de sacristie. In dit religieuze universum neemt Simon de plaats in van de Schepper: 'Betalen was scheppen. [...] In den beginne was het geld - met Simon als God in het diepst van zijn portemonnee.'

Maar de kern van de vergelijking ligt in Simons streven naar vereenzelviging met Lizzie. In het ritueel van de communie, als de hostie wordt uitgedeeld aan de gelovigen, wordt de fysieke vereniging tussen kerkgangers en God verbeeld. Diezelfde vereniging ervaart Simon als hij met Lizzie vrijt. In dat ritueel neemt hij de plaats in van de priester, Gods vertegenwoordiger op aarde, degene die het ritueel leidt en vormgeeft.

Lizzie is object van Simons verlangen. Dit lijkt een bevestiging van de verhaaltheorie van Teresa de Lauretis (*Alice doesn't*, 1984), die stelt dat alle verhalen oedipaal gestructureerd zijn. Het verlangen van de mannelijke held, die vrouwelijke grenzen en obstakels moet overwinnen, is de stuwende kracht in verhalen, aldus De Lauretis. Die structuur valt duidelijk aan te wijzen in *Vals licht*, waarin alle handelingen worden gemotiveerd door Simons verlangen. Volgens De Lauretis wacht de mannelijke held, nadat hij alle obstakels heeft overwonnen, de beloning, bijvoorbeeld in de vorm van de beeldschone prinses die het hele verhaal op hem heeft zitten wachten. In *Vals licht* ligt het niet zo eenvoudig. Simon wordt namelijk niet beloond, integendeel, hij is Lizzie kwijt vanaf het moment dat hij haar volledig tot object heeft gemaakt. Hij ziet dat zelf ook:

> Alles viel te herleiden tot Lizzies herwonnen ontslotenheid. Zij hadden gewoon nooit moeten neuken. En toen dat dat eenmaal toch was gebeurd, had hij zijn bigotte fantasieën moeten onderdrukken. Doordat alle lust en verlangen doordesemd was geraakt van als godsvrucht vermomde idolatrie, was het geen wonder dat hetzelfde katholicisme hem het schuldbesef had aangereikt. [...] Op afgoderij stond een wrede straf: verlating en vertwijfeling.

Dit religieus gekleurde schuld-en-boete idee van Simon is niet helemaal reëel en dat moet hij zelf ook toegeven, maar hij legt de verantwoordelijkheid voor Lizzies vertrek toch bij zichzelf: 'Als hij zijn bemoeizucht en verlangen naar vergelding had weten in te tomen, was Lizzie nooit gedwongen geweest hem en het onderwaterpand te verlaten.'

Dit lijkt een voorzichtig begin van verandering, een begin van kritiek op de mannelijkheid! Er is nog geen plaats voor een vrouwelijk subject, maar de mannelijke

held redt het ook niet meer en gaat ten onder aan zijn eigen objectiverende praktijken. Iedereen blijft dus met lege handen achter.

Beelden van onmacht

Lizzie als hoer, als heilige, als schoolmeisje, als femme fatale. Er is in *Vals licht* een ware overvloed aan beelden van vrouwelijkheid. Iedere benoeming of categorisering dient om Lizzie tot object te kunnen maken. De hoer is het ultieme object: een vrouw die je kunt kopen. Maar ook als heilige wordt Lizzie geobjectiveerd. De positie van heilige is misleidend: weliswaar hoog in aanzien, maar toch steeds object van verering, dus passief. Simon denkt ook: 'Hoeveel klanten zouden haar niet tijdens het betaalde nummertje in gedachten van hoer tot madonna hebben gepromoveerd?'

Een andere manier voor Simon om Lizzie in zijn macht te krijgen, is door haar consequent

als kinderlijk of kinderachtig te afficheren. Een kind kan natuurlijk nooit een volwaardig subject zijn. Haar kamer is een meisjeskamer, met spulletjes die thuishoren 'in de slaapkamers van schoolgaande meisjes van vijftien, zestien jaar [...] die na schooltijd nog stiekem met poppen spelen of veel te kinderachtige strips lezen.' Let op de weergave: de vertelinstantie neemt geen afstand van deze beschrijving! Ook Lizzie zelf wordt als kinderachtig betiteld, een giechelende bakvis, een schoolmeisje, een nazaat van Dolores Haze, oftewel Lolita uit de gelijknamige roman van Nabokov (de femme fatale bij uitstek).

Dit beeld van een kinderlijk meisje staat in schril contrast met de wijze waarop Lizzie haar leven heeft geleid. Ze is op haar zeventiende van huis weggelopen, ze heeft het initiatief genomen om haar man te verlaten toen die steeds veeleisender werd en haar zelfverdiende geld opmaakte, ze is als prostituée voor zichzelf begonnen, zodat ze haar verdiensten niet hoefde af te dragen aan pooiers, ze heeft met voorbedachten rade een complex van leugens opgebouwd, om uit handen te blijven van haar schuldeisers en om Simon aan zich te binden, kortom, ze is in alle opzichten een handelend subject die haar eigen boontjes dopt. Ze is tenslotte 24!

Alleen als femme fatale is ze ongrijpbaar en daarvoor wordt ze dan ook gestraft: ze eindigt financieel aan de grond op een zolderkamertje bij haar tante, bezig met een studie waarin ze niet echt op haar plaats lijkt.

De grote hoeveelheid beelden heeft een duidelijke functie. Braidotti en Smelik verwoorden het zo: 'De afwezigheid van het vrouwelijk subject op symbolisch niveau maakt het mogelijk de vrouw te metaforiseren. In een lege tekstuele ruimte kan de mannelijke verbeelding zijn wensen, dromen en projecties kwijt. "De vrouw" kan naar believen verbeeld en gerepresenteerd worden. [...] Dat is een gewelddadige vorm van onteigening en toeëeigening'.

De objectivering lijkt haar hoogtepunt te bereiken als Lizzie letterlijk 'ontsloten' is, als er seks mogelijk is. Maar het lijkt toch niet helemaal hopeloos. Voorwaarde voor seks is namelijk dat Simon zich weerloos, passief en onvoorbereid opstelt, om Lizzie zo min mogelijk te herinneren aan het hoerendom. Zij neemt het initiatief, zodat er geen moment het idee kan ontstaan dat zij veroverd, dat wil zeggen, aangeschaft wordt. Is Lizzie dus het handelend subject? Zo mooi is het niet: de vertelinstantie verraadt dat dat niet de normale situatie is:

> Hij liet zich de rolverwisseling welgevallen. Zo, dankzij zijn noodzakelijke passiviteit, werd hij toch een beetje háár; werd de vereenzelviging via een omweg legaal.

Normaliter zijn vrouwen dus passief in bed, worden zij veroverd. Het is maar dat je het weet.

De beelden van mannelijkheid die het boek daar tegenover stelt spreken voor zich. We horen trouwens niet zoveel over Simons mannelijkheid, eerder over zijn gebrek eraan (smalgeschouderd, stakerig, kippeborst). De metaforen die gebruikt worden zijn duidelijk: Simon als Schepper, Simon als priester die de hostie deelt: centrum van het universum. Mannelijkheid hoeft niet benoemd te worden, mannen *zijn*, zelfs al hebben ze een kippeborst.

De gelijkenis met Lizzie wordt benadrukt (in uiterlijk, maar ook in die zin dat Simon Lizzie wil worden, ik wees daar al op). Dat is een ontkenning van het

anders-zijn van Lizzie en daarmee een ontkenning van een eigen vrouwelijke subjectiviteit. Simons eigen vergelijking met de sfinx duidt daar ook op: grenzen vervagen. Het komt neer op een ontkenning van het sekseverschil. Tania Modleski signaleert de feminisering van de mannelijkheid als een actueel proces in haar boek *Feminism without women* (1991). Mannen incorporeren vrouwelijkheid om de dreiging van een vrouwelijke subjectiviteit voorgoed weg te nemen. Zo blijft er voor een eigen vrouwelijkheid geen ruimte meer over. Ook Anneke Smelik beschrijft de 'gender-bending' ('sekse-ombuiging', het flirten van mannen met vrouwelijkheid en andersom) als nieuwe trend (in: Braidotti 1993). Smelik ziet dit niet als een onschuldige zoektocht naar de grenzen van het sekseverschil, maar als een koloniserende praktijk, die de mannelijkheid uit zijn heersende crisis moet helpen. Het bestaande ge-

brek aan symmetrie tussen de seksen maakt de mannelijke beeldvorming niet gelijkwaardig aan de omgekeerde 'gender-bending' (vrouwen die beelden van mannelijkheid exploreren).

Vals licht lijkt helemaal in deze trend te passen. Simons streven naar vereenzelviging (ik zou dat in dit licht een eufemisme willen noemen voor be-heer-sing) met Lizzie wordt wel zeer expliciet verwoord. De lichamelijke gelijkenis tussen Lizzie en Simon wordt benadrukt, maar ook de psychologische (Simon denkt op bepaald moment dat hij Lizzie beter begrijpt als hij 'een beetje háár wordt'). Maar als Simon Lizzie wil zijn, welke positie rest haar dan nog?

Conclusie

In de roman *Vals li*cht worden subject- en objectposities geconstrueerd die nog steeds op een traditionele manier gekoppeld zijn aan gender. Op tekstueel niveau wordt geweld gedaan aan de subjectiviteit van Lizzie: haar objectivering wordt tot stand gebracht door zowel de focalisatie als door de hoeveelheid beelden. In Simons streven naar vereenzelviging met vrouwen is het proces van feminisering van de mannelijkheid te herkennen zoals Anneke Smelik en Tania Modleski dat beschrijven. Er is nog steeds geen ruimte voor een eigen vrouwelijkheid. Dat Simon Lizzie kwijtraakt door zijn wil tot weten lijkt een begin te zijn van kritiek op de mannelijkheid. Daar staat echter weer tegenover dat de 'rolwisseling' die lijkt op te treden (Lizzie als handelend subject tijdens seksueel contact) niet fundamenteel wordt. De vertelinstantie laat dat duidelijk merken. Zwagerman slaagt er niet in om gelijkwaardige subjecten te creëren, om nog maar te zwijgen over een Nieuwe Man.

Bibliografie

Alphen, Ernst van en Maaike Meijer (red), *De canon onder vuur. Nederlandse literatuur tegendraads gelezen.* Amsterdam, 1991.

Anker, Robert, 'Een sociale vertelling maar geen liefdesroman'. In: *Het Parool*, 2 november 1991.

Bal, Mieke, *De theorie van vertellen en verhalen.* Muiderberg, 1990.

Braidotti, Rosi en Anneke Smelik, 'De politiek van het subject. Blauwbaard en de verboden kamer'. In: *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 38 (1989), p. 182-204.

Foucault, Michel, Hoofdstuk III 'Scientia sexualis'. In: *De wil tot weten. Geschiedenis van de seksualiteit I.* Nijmegen, 1984.

Foucault, Michel, 'Afterword: The Subject and Power'. In: H.L. Dreyfus & P. Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics.* Sussex, 1982. p. 208-226.

Lauretis, Teresa de, *Alice doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema.* Bloomington & Indianapolis, 1984.

Modleski, Tania, *Feminism without women. Culture and criticism in a 'Postfeminist' age.* New York/London, 1991.

Peeters, Carel, ‘In de schaduw van de erfzonde’. In: *Vrij Nederland*, 19 oktober 1991.
Smelik, Anneke, ‘Caroussel der seksen’ In: Braidotti, Rosi (red), *Een beeld van een vrouw.* Kampen, 1993. p. 19-49.
Zwagerman, Joost, *Vals licht.* Amsterdam, 1991.

Met dank aan Maaike Meijer, die eerdere versies van dit artikel voorzag van kritisch commentaar.

Jos Radstake
Een toestand van hogere roerloosheid
Over De buitenvrouw

Het blijft een merkwaardig beroep, het beroep van leraar. Je hele leven lesgeven aan mensen die daar vaak amper van gediend zijn, is geen lolletje. Een beetje de schuld van Theo Thijssen is het wel, dat je een dergelijk beroep kiest.

Je zou voor een periode van zes jaar leraar aan een middelbare school moeten kunnen zijn en daarna de school achter je laten. Je hebt voldoende gelegenheid gehad om je eigen middelbare schooltijd over te doen, je hebt geconstateerd dat kennisoverdracht niet altijd even gemakkelijk verloopt, dat je ieder jaar een jaar ouder wordt dan je leerlingen zijn en dat bevlogenheid niet altijd op een even enthousiaste ontvangst kan rekenen. Noodgedwongen blijven de meeste leraren hangen - ze hebben er tenslotte voor geleerd - en dat is niet goed voor de leraar en niet goed voor de leerlingen.

Het leraarschap deformeert. Is dat een deformatie die groter is dan bij andere beroepen? Waarschijnlijk wel, want waar blijf je met je authenticiteit, je onbevangenheid, je bevlogenheid, wanneer je een aantal jaren voor de klas hebt gestaan? Veelal wordt de leraar - de echte die-hards niet te na gesproken - gedwongen een houding aan te nemen en die houding varieert van berusting tot cynisme.

Tijdelijke onuitstaanbaarheid

De nieuwe roman van Joost Zwagerman, *De buitenvrouw*, waarvan hier een verkenning wordt gegeven vanuit de eerste ongekorrigeerde drukproef (zodat enig voorbehoud met betrekking tot citaten gemaakt moet worden), heeft een leraar Nederlands tot hoofdpersoon. Hij heeft er zes jaar opzitten, maar hoewel hij naar aard en wezen leraar is, laat zijn beroep hem onverschillig. Theo Altena heet hij. Het leraarschap vindt hij maar niets, daar kleeft een imago van sulligheid en slapte aan vast. Zijn baan kan er slechts mee door wanneer hij deze vergelijkt met andere beroepen.

De roman begint met:

> Leerlingen in de eindexamenklassen vonden Theo Altena de minst erge die je voor Nederlands kon krijgen. Dat moest je opvatten als een compliment. Het betekende dat leerlingen je konden verdragen.

Enige overgevoeligheid voor populariteit heeft Altena wel, maar die wordt gerelativeerd door zelfironie:

> Waarschijnlijk vonden ze je ‘oké’ wanneer je in hun ogen toegeeflijk, halfzacht en gemakkelijk te belazeren was. Hij hield het zo; hij moest nog langer mee.

Dat laatste is een opvatting die je wel vaker in het onderwijs hoort en die ook later in de roman nog voorkomt, bijvoorbeeld in: ‘Bezieling kon je maar beter thuis laten als je niet al te gehavend je arbeidsjaren door wilde komen.’

Bij zijn leerlingen staat Theo Altena bekend als cynicus. Zijn cynische opmerkingen vallen slechts in de smaak bij de leerlingen van de hoogste klassen; leerlingen van andere klassen moeten daar niet veel van hebben. Het zijn ook de lessen aan Havo 5 en Atheneum 6 die hem af en toe een moment van voldoening schenken; de rest vindt hij ballast, een teveel aan opoffering en plichten dat hem bitter stemt.

Enige last van beroepsdeformatie heeft hij wel. Eigen gedrag en dat van collega's beziet hij door een beroepsmatige bril en hij beoordeelt leraarshandelingen op effectbejag: ‘Hij probeerde met een versleten geraakt mededogen te glimlachen - de lach van een doorgewinterd docent. Daarmee dwong je respect af.’ Of van een collega: ‘Het was, iedere goeie docent beschikte erover, haar koppen-dicht-en-luister-stem’ of ‘Dat had ze goed gedaan:

één leerling slachtofferen ten behoeve van het overwicht op de groep.'

De buitenvrouw beschrijft een crisis in de beroepspraktijk van Theo Altena. Hoewel hij er gedurende zes jaar in geslaagd is overeind te blijven, heeft hij meer dan genoeg van het leraarschap. Halverwege de roman vraagt hij zich af waarom hij gekozen heeft voor het vak van leraar. Hij constateert dat hij, die nauwelijks mensen om zich heen verdraagt, maar het lef niet heeft om zich geheel af te zonderen, het gezelschap van kinderen verkiest boven dat van volwassenen.

> Onder scholieren kon je tenminste de illusie koesteren dat hun onuitstaanbaarheid van tijdelijke aard was en dat ze later, misschien voor een miniem gedeelte als gevolg van jouw lessen, in gunstige zin zouden veranderen. En ach, duwde men hem een pistool tegen de slaap, dan zou hij desgevraagd erkennen dat kennisoverdracht nooit helemáál heilloos kon zijn.

Het is een moedeloos stemmende arbeidspraktijk die Joost Zwagerman in *De buitenvrouw* heeft beschreven. Zelfbeklag is Theo Altena niet vreemd, wat overigens, door zijn zelfironie en cynisme, nergens hinderlijk wordt. Hier is een eigentijdse leraar Nederlands, in zijn zwakten en temidden van veel turbulentiën, scherp neergezet.

Overspel

Toch behoort het leraarschap, hoe nauw verbonden ook met het thema (alles hangt natuurlijk met alles samen), slechts tot de buitenkant van deze roman. Het is een herkenbare buitenkant - en alleen al hierom zal de roman zijn weg naar de verplichte boekenlijsten op middelbare scholen ongetwijfeld vinden - die, hoewel niet geheel vrij van stereotiepen, zowel afgrijzen als mededogen oproept.

Het thema is overspel. Dat is niets nieuws in de literatuur. Vanaf het einde van de negentiende eeuw, sinds het realisme en het naturalisme over de letterkunde zijn gegaan, is overspel een regelmatig terugkerend thema geweest, ook in Nederlandstalige romans. En als lezer - het is merkwaardig - blijf je geboeid, ook al meen je op een bepaald moment alle varianten op het thema al eens onder ogen te hebben gehad.

Een roman over overspel kent veel spanningsverwekkende elementen. De kwaliteit van de huwelijksrelatie, de angst voor ontdekking, seksualiteit, het gevaar van geslachtziekten, schuldgevoelens, machinaties van de maîtresse; er kan op het thema eindeloos worden gevarieerd. Deze elementen zijn in mindere of meerdere mate ook aanwezig in *De buitenvrouw*, maar het vernieuwende van het boek is dat het hier gaat om de verhouding tussen een blanke man en een zwarte vrouw. Zo'n verhouding kwam - op de achtergrond, los van het thema van overspel - in *Gimmick!* ook al voor, maar het procédé van 'action-writing' zoals dat in deze roman werd toegepast, voorkwam dat een dergelijke verhouding enige diepte kreeg. In *De buitenvrouw* dringt Joost Zwagerman door in de psychologische kanten van een interraciale overspel-relatie, waarbij vooroordelen in een multiraciale samenleving aan een

kritisch oordeel worden onderworpen zonder dat er sprake is van een hinderlijk maatschappijverbeteraars-toontje.

Overwerktheid

Drie dagen in april van - laten we zeggen - 1993 (want er wordt in de roman gerefereerd aan Little Rock, 'dat schattige stadje waar de huidige president van Amerika woonde toen hij gouverneur was van de staat Arkansas', terwijl de roman in januari 1994 is voltooid)) worden beschreven. Gedurende veertien maanden had Theo een buitenechtelijke relatie met zijn Surinaamse collega Iris Pompier. Uitsluitend op dinsdagmiddagen, in gemeenschappelijke tussenuren - echtgenoten moesten onwetend blijven - ontmoeten zij elkaar voor hun seksuele escapades. Het geheel wordt verteld vanuit het personale medium Theo Altena (in de loop van het werk van Zwagerman heeft de aanvankelijk nadrukkelijk aanwezige verteller zich steeds meer teruggetrokken). Het verhaalheden bestaat uit drie dagen en nachten, die Altena voor een

groot deel doorwaakt doorbrengt. Stukken voorgeschiedenis worden gepresenteerd via samenvattende gedachten van Theo. Wanneer bijvoorbeeld gedurende enkele pagina's het doopceel van Iris wordt gelicht dan volgt daarop: ‘Dit en meer had zij aan Theo verteld [...]’.

Twee van de drie dagen is Theo op school, waarbij hij zijn klassen voornamelijk aanzet tot zelfwerkzaamheid, zodat hij - ook voor de lezer - in staat is zijn gedachten te ordenen. Gedurende die dagen wordt hij slachtoffer van pesterijen die zijn relatie met Iris betreffen. Hij ontwaart karikaturen op het bord met als bijschrift ‘Blackie is the best’. Een conflict met als inzet enkele pornografische foto's met uitsluitend ‘zwarte modellen’ en daarbij opnieuw ‘blackie is the best’ escaleert. Theo stuurt zes leerlingen de klas uit en raakt daarbij met één van hen in een handgemeen. Van de conrector die zich over het conflict buigt, verneemt Theo dat op school al vier maanden bekend is dat hij een relatie met Iris heeft. De conrector adviseert hem enige dagen rust te nemen.

Iris is onkundig van deze ontwikkeling, omdat zij moest verzuimen vanwege de letsels die haar zijn toegebracht door haar echtgenoot, Sidney, nadat zij hem, zonder Theo's naam te noemen, op de hoogte heeft gebracht van haar overspel. Wanneer Theo haar de volgende dag opwacht, ontknoopt de relatie zich dramatisch. Tijdens hun ontmoeting vindt een analyse van hun verhouding plaats. Daarin komt naar voren dat verhoudingen van de polygame Sidney met ‘buitenvrouwen’ voor Iris een sturende factor is geweest. Geschrokken vraagt Theo zich af welke virussen door zijn lichaam razen en hoe groot de kans is dat hij Sylvia, zijn vrouw, ergens mee heeft besmet: ‘chlamydia, herpes, om maar te zwijgen van het hele erge.’

De echtgenote van Theo, die na een inbraak in de buurt (heel aardig zijn Zwagermans beschrijvingen van buitenwijken) thuis is gebleven om aanwezig te zijn bij het aanleggen van een alarminstallatie in hun huis en voor wie Theo zijn afwezigheid van school wil verbergen, blijft onwetend van de relatie met Iris. Hoofdstuk negentien begint suggestief met Sylvia's vraag: ‘Wanneer is het begonnen?’ Die vraag blijkt vervolgens Theo's overwerktheid te betreffen, die hij aanvoert als reden waarom hij van school is weggebleven. Zij is erachter gekomen dat Theo niet meer op school is door een telefoontje van de conrector.

> Toenemende hekel aan zijn werk, stress, slapeloosheid, ordeproblemen in de onderbouw, de spotprenten op het schoolbord, de escalatie in 3F: niets wees op overspel, alles op overwerktheid.

Na opnieuw een half doorwaakte nacht, volgt een even indrukwekkende als hilarische apotheose wanneer Theo, versuft door slaappillen, naar buiten loopt, het infrarood van de detectoren in. De doodstille buitenwijk wordt opgeschrikt door een hels kabaal.

Scrupules

Je zou verwachten dat het bedrog dat Theo pleegt op zijn geweten drukt. Dat is maar zeer ten dele waar en dat valt des te meer op omdat op de kwaliteit van de huwelijksrelatie met Sylvia weinig valt af te dingen. Het is vooral een veilig huwelijk

en Theo benadrukt dat Sylvia en hij het samen goed hebben. Je vraagt je dan ook af: waar begint die Altena aan? Hij wordt een minnaar met scrupules genoemd, want hij misgunt de echtgenoot van Iris een gelukkig huwelijk niet; ook zij respecteert zijn huwelijk. Hij stelt geen enkele eis aan Iris omdat hij overloopt van respect, 'misschien uit schuld maar zeker uit schaamte'. Het overspel drukt niet op zijn geweten: hij heeft hoogstens een 'secundair' schuldgevoel, omdat hij zich schuldig voelt omdat hij zich niet of nauwelijks schuldig voelt (hij noemt dat een paradoxaal dubbelbeeld van schuldbesef). Onrust en schaamte zijn er wel en die hebben gedurende de veertien maanden van de relatie zijn nachtrust verstoord. Maar deze onrust en schaamte zijn veeleer ingegeven door de angst voor ontdekking dan dat zij met morele kwesties of gewetenswroeging te maken hebben. Pas aan het einde van de roman, wanneer hij ervan overtuigd raakt dat Sylvia nooit achter zijn bedrog zal komen

en de angst voor ontdekking afneemt, begint hij zich schuldig te voelen, 'maar dan wel onmiddellijk met een hevigheid die hem lamsloeg en afmatte.'

Het overspel van Theo en Iris vindt volkomen in het geniep plaats. Uit het angstvallig verborgen houden van de relatie, maar ook uit reacties wanneer de relatie bekend is geworden, blijkt een cultuurgebonden beleving van overspel. Het verschijnsel van polygamie onder Creoolse mannen, de cultuur van binnen- en buitenvrouwen, is daarbij van belang. De titel 'De buitenvrouw', de Surinaamse term voor concubine, wijst daar al op. Iris is tegelijk buitenvrouw voor Theo en binnenvrouw voor Sidney.

Voordat Theo en Iris elkaar ontmoetten, was Sidney al vier jaar vreemd gegaan. Hij hield er drie tot vier buitenvrouwen per jaar op na, dit tot ongenoegen van Iris. Zij weigerde de stereotiepe rol aan te nemen van binnenvrouw die 's nachts afwacht of haar man thuis komt. Zij stelde Sidney voor de keuze: geen anderen meer of het huis uit. Hoewel Sidney geprobeerd heeft voor haar te kiezen verviel hij onder invloed van vrienden, die, ook al hadden ze een goede baan en een mooie vrouw, lekker 'met de meiden' uitgingen, toch in het oude patroon. Scrupules komen daarbij niet voor.

Op 'werkbezoek' voor De buitenvrouw. Met vriendin Ariëlle Veerman in De Rijp (1993).

Iris' handelswijze is cultuurvreemd. Bedrogen binnenvrouwen gaan ook wel vreemd, maar meestal niet met een man: zij zoeken elkaar op. ('Dat was heel raar: de mannen vonden dat niet eens zo erg, dat hun vrouwen stiekem schuurden met elkaar. Maar met een andere man...de schande!'). Iris heeft het met een man aangelegd, een witte nog wel. Wanneer zij als reactie op zijn polygamie hem over haar relatie vertelt, ervaart Sidney vooral dat laatste als uiterst vernederend. Hij slaat haar en dwingt haar nooit meer zoiets uit te halen. Iris, 'iemand die op voorhand koos voor raciale boven rationele loyaliteit', legt zich daarbij neer. De relatie met Theo is onmogelijk geworden.

Zien en ruiken

D*e buitenvrouw* is een buitengewoon zintuiglijke roman. Dat komt niet alleen naar voren in de minutieuze beschrijving van binnen- en buitenruimten (via Theo, met veel aandacht voor de lichtval; vergelijk daarbij het woordspel met 'iriserend zonlicht'), maar openbaart zich ook in zijn fetisjistische omgang met 'de dingen'

(‘Marc groet 's morgens de dingen’, het bekende gedicht van Paul van Ostaijen, wordt daarbij dunnetjes overgedaan: ‘Dag schaar. Dag schaar-met-je-verroest geraakte-bladen. Goeiemorgen huis. Dag vaas-in-de-hoek-van-de-studeerkamer’). Theo spreekt ook landschappen toe, waaraan hij menselijke eigenschappen toekent. Hij heeft zo zijn gewoonten (zoals het spreken met mede-automobilisten) en hij beseft dat die dikwijls overgaan in dwanghandelingen.

Er wordt in *De buitenvrouw* uiterst zorgvuldig gekeken. Dit kijken betreft niet alleen de ruimten, maar ook en vooral Iris. Het is de zwarte huidskleur van Iris die een bijzondere aantrekkingskracht op Theo uitoefent. Iris suggereert overigens dat hij op haar is gevallen omdat zij zwart is.

Op de dinsdagmiddagen is het ‘lekker naar haar kijken’ Theo het dierbaarst. Zonlicht valt ‘met pornografische scherpte op hun li-

chamen'. Hij vergaapt zich aan haar kleur en vraagt zich af of de aanbidding van haar kleur geen omgekeerde vorm van discriminatie is. In een van de hoofdstukken wordt de huid van Iris onder allerlei soorten lichtval beschreven: Theo hoopt door al haar tinten te onderscheiden op intimiteit op afstand. Wanneer hij haar kleur exact kan benoemen, kan hij erachter komen wat hem zo in haar aantrekt. Seks met Iris is voor Theo 'geen vervulling van zijn fantasie maar een voeding van zijn verbeelding'. Hij heeft een kritische afstand nodig om intiem met haar te kunnen zijn. Zijn lichaam wordt 'één groot oog, een alziende camera die hij naar believen kon bedienen en waarmee hij zijn private pornofilm schoot'. De toekomstige herinneringen aan wat hij op dinsdagmiddagen beleeft, is bij hem richtinggevend. Het is dan ook meer de masturbant dan de minnaar die de affaire met Iris losmaakt.

In het zintuiglijke is ook het ruiken betrokken. Theo heeft een enorme neus (zijn bijnaam op school is dan ook de Neus). Die neus verzelfstandigt zich in de loop van de roman. Wanneer Iris haar 'smeltende' lippen 'op zijn groteske gok' brengt, wordt die neus voorwerp van ongewenste intimiteit, wat in spiegeling staat met Iris' cultuurgebonden weerzin tegen het met de mond beroeren van haar geslacht. 'Theo, you have a black man's nose.' zegt zij en als hij daarna thuis voor de spiegel staat, merkt hij op dat zijn neus op de hare lijkt. 'Zij mochten elkaars tegenbeeld zijn, hun neuzen waren identiek. Hij had een neus om van te houden.'

De lichaamsgeur van Iris is charmant en opwindend, maar het zijn de geuren van de gymzaal die Theo 'in de loop van hun affaire de meest intense herbelevingen zouden bezorgen van de gedeelde uren op de dinsdag [...].' Door die geur vindt terugkoppeling plaats naar 'kil-obscene scènes die hij op dinsdagmiddag met Iris had volvoerd'. Theo begint de geuren bewust te zoeken, maar soms dringt 'de gymzaalbloesem' zich ook onvoorbereid aan hem op.

Hierbij doet zich een verband voor tussen de erotiek en de dood. Iris sport en gymt zich het zweet op haar lichaam. Zij leeft 'ontzettend zonder doodsbesef'. Theo noemt alle sport sublimatie, rituele doodsverachting in feestverpakking. Zijn liefde tot Iris is 'opnieuw ontdekte baldadigheid'; op dinsdagmiddag is hij weer voor even achttien jaar 'en niet geklonken aan de dood door liefde, maar door geilheid, gevoed door kille berekening en manipuleerbare fantasiebeelden.' In hoofdstuk negen worden de fantasiebeelden met betrekking tot de seksualiteit en de dood benoemd (waarbij het Theo is die vastzit aan de dood en Iris aan het leven), maar Theo heeft Iris nooit over zijn fantasiebeelden verteld, uit angst dat Iris zou denken dat hij niet goed bij zijn hoofd is. De beleving van de seksualiteit met Sylvia is anders. Zij wordt de door God of Diens Gelijke gezonden vooraankondiging van de dood genoemd. Hun liefde is wederzijdse stervensbegeleiding; 'Haar omarmen was een oefening in het sterven.'

Bij het zintuiglijke behoort ook het voelen, met name de seksualiteit. In de beschrijvingen van seksuele akties, die een wellustige indruk achterlaten - daardoor is *De buitenvrouw* niet alleen een zintuigelijke roman, maar tegelijk een zinnelijk boek -, heeft Joost Zwagerman geen blad voor de mond genomen. Zonder enig voorbehoud worden geslachtelijke aangelegenheden bij de naam genoemd en soms bij de Surinaamse namen. 'Het overzeese *slang*' van Iris doet Theo daarbij in een staat van taalloosheid belanden, waardoor hij (anoniem en inwisselbaar) aan zichzelf ontvalt. In feite zoekt hij eenzelfde taalverlossing - waarmee de dwang te denken en te benoemen verdwijnt - als die nagestreefd wordt in het verhaal 'Een gelukkige poging' in *Kroondomein.*

‘Zekere’ opvattingen

De onmogelijkheid van relaties komt herhaaldelijk terug in de romans van Joost Zwagerman. In *De houdgreep* blijkt de relatie tussen Adriënne en Ingmar Booy uiteindelijk onmogelijk, in *Gimmick!* die tussen Walter van Raamsdonk en Sammie, in *Vals licht* tussen die Simon Prins en Lizzie Rosenfeld. Bij de beschrijving daarvan dringt Zwagerman door in niet op voorhand bekende werelden: in *De houdgreep* is dat de wereld van de videoclip, in

Gimmick! de wereld van (commerciële) kunst, sex en drugs en in *Vals licht* de hoerenwereld. Met schijnbaar gemak betreden Zwagermans hoofdpersonen andere geledingen van de samenleving, maar meestal komen zij bedrogen uit. Vaak zijn zij afkomstig uit nogal beschermde milieus met een rooms-katholieke achtergrond. Overblijfselen van die religieuze achtergrond zijn enkele malen waarneembaar, zoals in *De buitenvrouw* in de omgang van Theo en Sylvia met elkaar en met de dingen om hen heen. In *De buitenvrouw* bestaat een verband tussen Thanatos en Eros; in *Vals licht* een (kortstondig) verband tussen erotiek en religie in fantasieën. Ik noem dat hier omdat, zeker na de invalshoek van de essays van *Collega's van God*, de rol van de religie in het werk van Zwagerman niet onvermeld mag blijven.

In *De buitenvrouw* betreedt de hoofdpersoon de wereld van een andere cultuur: Zwagerman exploreert de multiraciale samenleving. Houdingen van blanken tegenover zwarten (deze aanduiding wordt met reserve gebruikt), maar evenzeer van zwarte mensen tegenover blanke komen daarbij aan de orde. Alle mogelijke en vooral onmogelijke vooroordelen (Randstad-geklets) laat Zwagerman de revue passeren. Door degenen die vooroordelen uiten genadeloos te portretteren, rukt hij aan stereotiepe opvattingen.

Zo is daar de schoonvader, die zich, televisiekijkend, de opmerking permitteert: ‘Zitten ze ook al in Telebingo, de zwarten’, waarop Theo ijzig reageert met: ‘Zwarten op tv. Alles in dit land gaat wel naar de verdommenis, hè?’ en nog cynischer met; ‘Aan een huis en een uitkering hebben ze niet genoeg. Pikken ze ook nog eens onze mooie prijzen op tv in.’ Er is de moeder van Theo die de opmerking van de ambtenaar van de gemeentelijke ongediertebestrijding, dat er een verband is tussen de toename van ongedierte en de aanwezigheid van buitenlanders, zeker niet tegenspreekt. In hoofdstuk acht, waarin Theo in gedachten teruggaat naar momenten van neerbuigendheid ten aanzien van andere bevolkingsgroepen in zijn familie - naar aanleiding van het gebruik van het woord ‘zwartje’ komt zijn moeder met *Het dwaallicht* van Willem Elsschot aan - blijkt dat Theo's familie evenmin vrij is van ‘zekere’ opvattingen. Zijn grootvader komt daarbij naar voren als een terloopse antisemiet. En verder is er nog mevrouw Does, buurtbewoonster van Theo, en het slachtoffer van een inbraak, die een klakkeloos verband legt tussen criminaliteit en buitenlanders.

Ook groepen worden in hun bedenkelijke opvattingen getekend. Leerlingen van Iris op het Westfries College in Hoorn reageren onwennig - ‘Op school leerde je *over* en niet *van* deze mensen. Toch?’ - op de aanwezigheid van Iris op school. Haar collega's vatten het volgens Iris stilzwijgend als een verdienste op dat zij ‘correct met dat donkere collegaatje konden verkeren’ en putten zich uit in het gewoon en ontspannen met haar omgaan (‘interraciale communicatie, dat was hard werken.’). Ook is er de politiek, ‘blanke volksvertegenwoordigers’, die volgens Iris minderheden koesterend aan de borst drukten om hen grotesk te hollandiseren. Integratie lijkt van één kant te moeten komen en Iris put zich sardonisch uit in voorbeelden die dat duidelijk mogen maken. Echt fel wordt zij in hoofdstuk zeventien, waarin zij een kleine catalogus van ervaringen geeft met ‘de tolerantie waar de Nederlanders altijd zo prat op gingen’.

Theo gaat vooral uit opportunistische overwegingen tegen racistische uitlatingen in. Hij is niet van mensen gediend (‘een algemeen-existentiële weerzin’ tegen de mensheid) en van engagement loopt hij niet over. Sylvia heeft weinig begrip voor

zijn plotselinge fixatie op alles wat zweemt naar racisme. Waarom hangt hij ineens de moraalridder uit? Zij vindt het niet deugen om alle benepenheid en alle kleinburgerlijke sentimenten die opspelen wanneer het over buitenlanders gaat meteen maar weg te zetten als uitingen van rassenhaat.

Na de confrontatie in het schoonouderlijk milieu toont Theo, in discussie met Sylvia, die zich nooit had bekommerd om zijn buitenlandse leerlingen, een zekere zorg en 'betrokkenheid'. Hij zegt dat die leerlingen misschien niet gediscrimineerd worden door de rest, maar dat zij op cruciale momenten toch uit de groep vallen. 'Dat is niet leuk om te zien.' Hij vraagt zich af waarom hij dit zegt: waarom deze leugen? Het uitspreken van zijn bekom-

mernis wordt vervolgens tot werkelijke bekommernis. 'Wat kort tevoren nog een leugen was, veranderde *tijdens* het liegen, in een waarachtige bekentenis. Dat was een verbijsterende ervaring.' Hier, maar ook elders in de roman waar het over liegen gaat, is een echo waarneembaar van het psychiatrische principe van de pseudologica fantastica, (het fabulerend fictie en werkelijkheid vermengen en vervolgens zelf in gehele of gedeeltelijke verzinsels gaan geloven), het sturende mechanisme bij Lizzie Rosenfeld in *Vals licht.*

Voor zijn nieuwe antiracistische gevoeligheid ontmoet Theo geen enkele weerklank. Daar waar hem bij Sylvia onbegrip ten deel valt, treffen hem bij Iris spot en verwijten. Iris is niet in staat enige vorm van bewondering op te brengen voor zijn onbesuisde optreden in de klas. En daar had hij toch wel een beetje op gerekend. Hij besluit na de beëindiging van de relatie met Iris zijn mond te houden, in de klas, op straat en bij zijn schoonfamilie. Pas dan raken zijn gedachten vervuld van waarachtige verontwaardiging:

> Een kind kon voorspellen dat het allemaal nog veel grimmiger zou worden. Extreemrechts schoof aan in het parlement. In disco's in provinciesteden speelden zich racistische vechtpartijen af. Buurtbewoners vernielden lege flatwoningen die dreigden te worden toegewezen aan allochtonen. Turkse gezinnen in Brabantse nieuwbouwwijken ontvingen *hate-mail.* Scholieren lieten in enquêtes doodleuk weten dat ze 'begrip' hadden voor geweld tegen buitenlanders. En de politiek maar zalvend zwammen over 'incidenten', terwijl de eerste de beste koekenbakker je kon vertellen dat de borreltafeldictatuur onstuitbaar oprukte. En voor het oog van de wereld predikten we de tolerantie waar we onder elkaar steeds openlijker lak aan hadden.

Maar Theo heeft zijn handen ervan afgetrokken. Met tegenspraak en discussie schiet hij niets op, het is niets dan onnodige ergernis, verspilde energie. Een visie heeft hij inmiddels wel, maar erover spreken, laat staan ernaar handelen, kan hij niet meer, doordat persoonlijke belangen en algemene belangen met elkaar verstrengeld zijn geraakt. Zijn odium van heilige verontwaardiging zal hij achter zich laten. Uiteindelijk is dit dezelfde toestand als waarin hij kwam toen hij hard in zijn auto naar school reed: 'Als je maar snel genoeg ging, dan belandde je vanzelf in een toestand van hogere roerloosheid.'

Slot

D*e buitenvrouw* is zowel een leraarsroman (maar daar zijn er meer van) als en een liefdesroman (die komen ook meer voor), maar heeft ook veel weg van een moderne strekkingsroman. In deze roman is bezorgdheid waarneembaar over de multiraciale samenleving. Door de halfheid van Theo Altena - een werkelijk 'betrokken' held zou misschien een te eenzijdig beeld opleveren - wint het maatschappijkritische element in *De buitenvrouw* aan kracht.

Niemand kan ontkennen dat Joost Zwagerman controversiële onderwerpen aandurft. Hij doet dat opnieuw in *De buitenvrouw*, op de hem bekende 'vlotte' wijze en in suggestieve stijl, met veel aandacht voor eigentijdse details. Hij slaagt erin hoofdmotieven naadloos samen te voegen in een 'snel' verhaal. Die snelheid ontneemt niet het zicht op wezenlijke problemen in een multiraciale samenleving en de lezer wordt min of meer gedwongen zich over zijn positie in een dergelijke samenleving te beraden. Wanneer Theo aan het einde van de roman denkt:

> 'En waar waren de zogenaamd geëngageerde kunstenaars en intellectuelen? Nu het wérkelijk nodig was om de burger een geweten te schoppen, legde de culturele voorhoede zich toe op slappe *camp* en postmoderne ironie.'

dan is dat een opmerking die Zwagerman naast zich neer kan leggen.

Arie Storm
De nieuwe Vestdijk
Over intertekstualiteit en het werk van Joost Zwagerman

> *'I want to live on an abstract plain'*
> Frank Black

De term *realisme* is bij het nadenken over literatuur volkomen onbruikbaar. Literatuur (en ik bedoel *alle* literatuur, dus van zeg maar Homerus tot aan het postmodernisme) bevat geen 'hoog gehalte objectief herkenbare werkelijkheid' (*Van Dale*); zoals ook, maar dit terzijde, de werkelijkheid zélf geen hoog gehalte objectief herkenbare werkelijkheid bevat. Het 'meest' 'realistische' verhaal (waarbij zowel 'meest' als 'realistisch' tussen aanhalingstekens moet worden geplaatst) zit vol met kunstgrepen. Hierbij valt te denken aan namen van personages en steden die schijnbaar willekeurig gekozen maar in feite 'gemotiveerd' zijn of in het verhaal gemonteerde onvermijdelijke, suggestieve sprongen in de tijd.

Romans imiteren het leven niet, maar creëren het.

Daarbij komt: een roman is geen gesloten systeem, is niet autistisch, maar vormt een schakel met andere romans die schakels vormen met weer andere romans die, enzovoort. Het literaire *veld* is kortom een labyrint van naar elkaar verwijzende en met elkaar communicerende teksten. De bestudering van literatuur behoort dan ook in de eerste plaats intertekstueel te zijn.

De relaties die er bestaan tussen verschillende literaire teksten zijn overigens nooit 'makkelijk'. Het gaat nimmer om eenvoudige oorzaken die eenvoudige gevolgen hebben. Ouderwets bronnenonderzoek doet daarom geen recht aan de wijze waarop literaire werken zich tot elkaar verhouden. Dit soort onderzoek (dat vaak met intertekstuele benaderingen wordt verward) biedt een te eenvoudige, eenduidige voorstelling van zaken en gaat voorbij aan het complexe weefsel van teksten dat 'de literatuur' is.

Wellicht kan het nog het beste zo worden gezegd: de literaire kunst vormt een gigantisch web dat - ik zou haast zeggen op een mystieke wijze - geweven en bij elkaar gehouden wordt niet door een spin, maar door zichzelf. Het oeuvre van Joost Zwagerman illustreert deze gedachte op een buitengewoon verhelderende manier. Maar dat inzicht wordt niet zomaar verkregen, daar is zorgvuldig lezen voor vereist.

Bijprodukt

Zwagermans romans, verhalen en gedichten líjken op het eerste gezicht misschien wel zonder al te veel complicaties de gewone realiteit van alledag te weerspiegelen. Zwagerman plaatst zijn personages immers in reële maatschappelijke of psychologische situaties: in het Londen van de jaren tachtig (*De houdgreep*, 1986); tegen de achtergrond van een tragisch verlopende liefdesrelatie (*De ziekte van jij*, 1988 - maar zie ook eigenlijk al zijn overige werk); binnen het contemporaine Amsterdamse kunstenaarsmilieu (*Gimmick!*, 1989); gevangen in de harde werkelijkheid van de wereld van de prostitutie (*Vals licht*, 1991); of verzeild in allerlei

verwikkelingen in en rond een middelbare school ergens in de *suburbs* van Noord-Holland (*De buitenvrouw*, 1994).

Arnold Heumakers merkte in zijn bespreking van *Vals licht* in de Volkskrant dan ook op: ‘Wat Zwagerman de pagina's van zijn boek wil binnensleuren is het echte leven, en om het zekere voor het onzekere te nemen heeft hij ook maar meteen het leven in een meer figuurlijke betekenis tot decor gekozen: de wereld van de prostitutie.’ En Robert Anker noemde in Het Parool de roman *Vals licht* ‘een gefictionaliseerde reportage’ die zich (overigens) ‘nergens verbreedt tot een meer algemeen menselijke thematiek’.

Deze reacties zijn typerend voor de manier waarop er tegen het werk van Zwagerman

wordt aangekeken. En ik geloof dat ze zelfs kenmerkend zijn voor de wijze waarop er in het algemeen met literatuur wordt omgesprongen. Literatuur wordt niet zelden beschouwd als een bijprodukt van allerlei sociale, politieke en historische ontwikkelingen. In plaats van geschiedenis te maken, wordt ze vaak gezien als een gevolg ervan. Ik geloof in het tegenovergestelde: het leven maakt niet de kunst, maar de kunst maakt het leven.

In en met taal

Zwagerman creëert zijn personages in en met taal. Hij bouwt op bestaande verhalen voort en voegt er nieuwe aan toe. Ik zal hier enkele voorbeelden van geven.

Simon Prins, de mannelijke hoofdfiguur van *Vals licht*, is geen mens van vlees en bloed maar een modern alter ego van Paul Schiltkamp, Vestdijks protagonist in de roman *De dokter en het lichte meisje* (1951). Simon verwijst niet alleen met zijn voornaam naar de schrijver van die laatste roman, zijn initialen verbinden hem bovendien met *P*aul *S*chiltkamp. Daarnaast vertonen de belevenissen van deze twee helden allerlei opmerkelijke parallellen (die ik hier verder niet zal uitwerken). Bovendien wordt dat wat de gebeurtenissen in Zwagermans roman zo enerverend aan de gang weet te houden, namelijk het voortdurende liegen van Lizzie Rosenfeld, al in *De dokter en het lichte meisje* als het ware *voorspeld.* Vestdijk schrijft: ‘Alle prostituées liegen, dat stond in ieder boek over dit onderwerp, en eigenlijk hoefde men er geen boeken over te raadplegen.’

Deze laatste opmerking krijgt een extra, ironische betekenis door het tweede gedeelte ervan. Zwagerman trekt zich namelijk in zijn schrijfpraktijk niet veel aan van de overweging dat men er eigenlijk geen boeken over hoeft te raadplegen. Zelfs in die scènes waarin hij zijn (zoals het wel eens omschreven is) ‘pasticherend talent, dat af en toe bijna een tweede natuur lijkt’ even schijnt te vergeten, namelijk wanneer hij ‘gewoon’ schrijft over de toenadering tussen een jongen en een meisje, doet hij dit nóg niet gewoon, maar houdt er toch nog even een ander boek naast.

Zo is de beschrijving van de schuchtere eerste vrijpogingen van Lizzie en Simon in de ‘onderwaterkamer’ een echo van een passage in het eerste hoofdstuk van Vestdijks roman *De schandalen* (1953). Het hoofdstuk waarnaar Zwagerman zonder dit met zoveel woorden te zeggen verwijst, heet: ‘Flirt met de vuist’. En inderdaad: waar Emy en haar bewonderaar Leslie in Vestdijks roman elkaar voorzichtig benaderen en afhouden, daar flirten Lizzie en Simon met de ‘vuist’ door in elkaars aanwezigheid te masturberen.

Een ander voorbeeld van wat ik hier betoog, namelijk dat Zwagerman op oude teksten voortbouwt en zo nieuwe creëert, vormt de omwerking in de dichtbundel *De ziekte van jij* van een strofe uit het bekende gedicht ‘Zie je ik hou van je’ van Herman Gorter (Zwagerman maakte overigens zijn lezers op dit geval attent in een interview). Gorter dichtte: ‘En je neus en je mond en je haar / en je ogen en je hals waar / je kraagje zit en je oor / met je haar er voor.’ Zwagerman maakt daar van: ‘En je kut en je kont en je haar / en je lippen en je klit waar / je liefde zit er onderdoor / met je haar ervoor.’

Netwerk

Voor alle duidelijkheid: het lijkt me niet dat Zwagerman zijn voorgangers bespottelijk probeert te maken. Het is hem er eerder om te doen zijn werk nadrukkelijk te confronteren met dat wat in het verleden geschreven is. Zwagerman neemt bewust omwerkingen van oudere literaire teksten op in zijn eigen werk, eert ze op die manier én ondervraagt ze. Zijn oeuvre vormt daarbij een zich naar alle kanten vertakkend netwerk.

Ter toelichting van deze stelling zal ik nog wat draden tonen. Om te beginnen zijn er meer overeenkomsten, naast die waar ik al op heb gewezen, tussen Zwagermans *Vals licht* en Vestdijks *De schandalen.* Zo is nota bene Zwagermans titel in het hoofdstuk 'Flirt met de vuist' terug te vinden. Vestdijk schrijft, voordat hij het heeft over de vrijage van Emy en Leslie, het volgende: 'Door de gaten in het riet drong het valse licht [...].' Maar ook het motto van Vestdijks roman dringt door tot in Zwa-

germans boek: ‘Good name in man and woman, dear my lord / Is the immediate jewel of their soul’. (‘Een goede naam, bij man en vrouw, télt, heer; / 't Is onmiskenbaar het juweel van onze ziel’.) Deze regels werpen niet alleen een verhelderend licht op het gedrag van Vestdijks helden, maar ook op dat van Lizzie Rosenfeld, die inderdaad als de dood is dat er tegenover derden over haar hoerenbestaan wordt gesproken: ‘Alles moest geheim blijven.’

Vestdijks motto is overigens afkomstig uit Shakespeares *Othello* (door Komrij vertaald), waarvan de héle tekst op allerlei manieren met *Vals licht* in verband kan worden gebracht. Zo wordt in beide werken een van de klassieke zwakten van de mens behandeld, namelijk de jaloezie. Bovendien verwerkt zowel Shakespeare als Zwagerman het ‘madonna is hoer’-motief. Othello ziet zichzelf onder meer voor het volgende dilemma geplaatst: om in Desdemona's liefde te kunnen geloven, moet hij haar lust ontkennen. Want als zij voor hem geen madonna is, kan zij eigenlijk alleen nog maar een hoer zijn. Dit is tevens één van de problemen waar Simon Prins mee worstelt.

Het is ook een vraagstuk waar de hoofdfiguur uit *Le diable au corps* (1923) van Raymond Radiguet zich mee geconfronteerd ziet. In deze roman, die al op de flaptekst van *De houdgreep* met Zwagerman in verband wordt gebracht, moet de ik-figuur constateren dat zijn liefde ‘alles in een vals licht’ stelt. In zijn geliefde Marthe probeert hij hardnekkig een heilige te zien, waar ze even goed met een hoer kan worden vergeleken.

Ik zal nog één lijntje trekken, namelijk die tussen *De schandalen* en *Gimmick!*. Welnu: beide romans bieden een beschrijving van een kunstenaarsmilieu; in beide wordt lucht gegeven aan gedachten over plagiaat; er wordt in de twee boeken veel Engels gesproken; én beide boeken gaven stof tot schandaal door de sleutelroman-aspecten ervan.

Resumerend: wat ik hierboven beknopt heb laten zien, is hoe er een draad loopt van *Vals licht* naar *De schandalen* naar Shakespeares *Othello*; dat die draad listig wordt verlegd - ‘back to the future’ - naar *Le diable au corps* van Radiguet om vervolgens uit te komen bij *De houdgreep.* Hierna heb ik nog een tussenlijntje getrokken dat loopt van *De schandalen* naar *Gimmick!*. Bovendien wees ik al eerder op het verband dat bestaat tussen *Vals licht* en *De dokter en het lichte meisje.*

Paranoia

Zwagermans boeken vormen een doolhof van naar elkaar verwijzende en met elkaar communicerende teksten. De lezer dwaalt erin rond en vraagt zich, enigszins paranoïde geworden, vroeg of laat af welke wereld hij nu precies gaat beschouwen als een verzameling teksten: zijn eigen of die van Zwagerman. (Tenminste, zo vergaat het míj als lezer.)

Wat ik bedoel is het volgende: Zwagerman biedt een op het eerste gezicht ‘reële’ werkelijkheid aan, maar al spoedig wordt dat beeld ondermijnd en kan de realistische *setting* niet verhinderen dat men (de lezer, ik dus) zich gevangen weet binnen een kader van teksten waarnaar al dan niet bewust door de auteur wordt verwezen. De ‘realistische’ omgeving (Londen in de jaren tachtig, het Amsterdamse

kunstenaarsmilieu, de wereld van de prostitutie, een middelbare school ergens in Noord-Holland) blijkt kunstmatig te zijn. Wat de vraag doet rijzen hoe vaag in feite de scheidslijn is tussen de wereld die door Zwagerman wordt gecreëerd aan de ene en die waarin ik mij buiten het boek bevind aan de andere kant. Stap ik wel echt gewoon de straat op of begeef ik me misschien niet in weer een ander boek, namelijk dat van de werkelijkheid, is één van de vragen die ik mezelf stel (ongeveer zoals A.F.Th. van der Heijden opmerkt in *De sandwich*: ‘Zonder Frank las ik een boek, met hem leefde ik er een.’). Maar ook: wat is echt en wat is onecht? Heeft het eigenlijk wel zin om een dergelijke scheidslijn te trekken? Bestaat er een apart domein voor de leugen (daar waar de literatuur huist) en voor de waarheid (daar waar de werkelijkheid zich bevindt)? Of is waarheid niets anders dan een produkt van de menselijke creativiteit? Wat zijn zaken als waarheid en werkelijkheid eigenlijk? (Ik realiseer me dat ik me met zevenmijlslaarzen op het terrein van de filosofen begeef, maar goed.)

Bibliotheek

De ‘werkelijkheid’ die Zwagerman creëert lijkt nog het meest op een bibliotheek, een gedroomde wereld in woorden. Niet alleen wordt er veel en vaak naar andere teksten verwezen, ook is zij volgepropt met auteursnamen, titels van boeken en romanpersonages. Alleen al in *Vals licht* valt er op dit gebied, en ik zal ongetwijfeld niet volledig zijn, het volgende te noteren: ‘een robuuste, Vestdijkiaanse hospita’; ‘een Dickensiaanse patriarch’; ‘het van heer Bommel geleende “kleine vriend”’; ‘Hij meende, gesteund door Vestdijk, een zekere wrok jegens Lizzie te koesteren’; ‘één groot, Orwelliaans oog’; ‘Hij kende een aantal verzen van Herman Gorter van buiten’; ‘Soms vroeg ze hem haar voor te lezen uit Remco Campert’; ‘Ze lag erbij als een nazaat van Dolores Haze’; en tot slot: ‘Van de weeromstuit herinnerde hij zich een zin uit *Jenseits von Gut und Böse*’. Ik zou het lijstje nog kunnen aanvullen met verwijzingen naar Hermans (op de openingspagina van *Vals licht* valt al de titel *Nooit meer slapen*) en Frans Kellendonk (de nieuwe vriendin van Simon Prins heet Josje Leenhart en is daarmee een soort achternichtje van het gezin Gijselhart uit *Mystiek lichaam*), maar de stelling dat de ‘werkelijkheid’ die door Zwagerman gecreëerd wordt één grote bibliotheek is, lijkt me zo wel overtuigend genoeg aangetoond.

1992. Werkend aan ‘Collega's van God’.

Daarmee blijft de volgende vraag (voorlopig) nog onbeantwoord, namelijk: wijkt mijn (en daarmee onze, dus ook die van u, lezer van dit essay) werkelijkheid hier veel vanaf? Of is zij óók een bibliotheek, zoals Jorge Luis Borges in het bekende verhaal ‘De bibliotheek van Babel’ suggereert wanneer hij schrijft dat ons heelal dat is wat anderen de Bibliotheek noemen, en zoals ook Zwagerman lijkt te suggereren door ons een werkelijkheid te tonen die is ingericht als een verzameling boeken. (Ik laat deze kwestie even rusten, tot aan het eind van dit essay, zodat uw brein aan het idee kan wennen.)

Klauwhamer

Het beeld dat ik hier van het proza en de poëzie van Zwagerman schets, wijkt misschien sterk af van wat ervan bestond. De wereld als 'een grote bibliotheek' valt immers moeilijk te rijmen met het bekende credo van Zwagerman, dat erop neerkomt dat literatuur 'krachtdadig, ronkend en licht vandalistisch' moet zijn, met bovendien 'veel verontwaardigde stampei'. Hier wordt in commentaren op zijn werk niet zelden aan toegevoegd, dat het de kunstopvatting van Zwagerman is dat de literatuur vaak te ver van het gewone leven verwijderd is en dat hij dit gewone ('echte') leven in zijn boeken wil binnensleuren. Zó geformuleerd vormt Zwagermans werk een soort reactie op het 'Academisme', het '*Revisor*-proza' of het 'postmodernisme' dat een dominante tendentie zou zijn in het proza van de beginjaren tachtig (zie Anbeek in zijn *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*, waarin een dergelijke 'tendentie' wordt bespeurd).

Maar nog afgezien van de vraag of het zin heeft een onderscheid te maken tussen realistische en niet-realistische literatuur (zoals volgens mij het verschil tussen modernistische en postmoderne literatuur in het kader van de literatuurbeschouwing ook niet erg vruchtbaar is; het lijkt me dat J. Hillis Miller gelijk heeft wanneer hij stelt dat onze opvattingen over 'genres', 'traditie', 'invloeden', 'geschiedenis' en zelfs 'literatuur' nodig aan een herziening toe zijn), nog afgezien van díe vraag dus, geloof ik niet dat Zwagerman een dergelijke eenduidige roep om meer 'straatrumoer' gedaan heeft. In het essay 'Het juk van het grote Niets' (opgenomen in *Collega's van God*, 1993) heeft hij het niet over de werkelijkheid die in de poëzie (maar ook in het proza neem ik aan) 'tot leven komt', maar draait hij de zaak juist om! Zwagerman beschrijft het gedicht (het goede gedicht wel te verstaan) als 'een tot leven gekomen klauwhamer'.

Ik schreef het al eerder: de kunst volgt niet het leven, maar het leven volgt de kunst. Maar zelfs al zou Zwagerman erop staan dat zijn werk in eerste instantie *realistisch* is (wat dat dan ook verder mag wezen: 'realistisch'), wat zegt dat dan nog? Sinds wanneer heeft een auteur het laatste woord over hoe zijn boeken begrepen moeten worden?

De barricaden

Tot nu toe heb ik het vooral gehad over de relatie van Zwagermans werk met dat van oudere schrijvers, maar misschien zijn er ook verbanden te leggen met zo iets als 'navolgers', of in elk geval door hem beïnvloede jonge auteurs. In hoeverre heeft Zwagerman bij voorbeeld iets te maken met die auteurs die tegenwoordig wel bijeengebracht worden onder de verzamelnaam 'Generatie Nix', en die in het nieuwe tijdschrift *Zoetermeer* hun podium en spreekbuis hebben?

'Er is een literatuur die schaamteloos, onbeschaafd en onveilig hoort te zijn, een literatuur die verwarring zaait, provoceert en poten wegzaagt onder comfortabele leunstoelen,' aldus de redactie (Rob van Erkelens, Ronald Giphart en Joris Moens) van dit nieuwe tijdschrift in een interview met 'NRC Handelsblad'. De literatuur die ze hiermee op het oog hebben wordt door henzelf geschreven. De Generatie

Nix-auteurs (laat ik ze voor het gemak zo maar even noemen) beschouwen literatuur niet als een vorm van psychologie, filosofie of wetenschap, maar gewoon als literatuur. Het werk van deze jongste (avant)garde wordt volgens de tekst in een aanbiedingsprospectus van uitgeverij Arena gekenmerkt, 'door een sterke hang naar romantisch realisme, opstandigheid en flamboyantie'.

Rob van Erkelens, die zich min of meer lijkt te ontpoppen als de 'theoreticus' van het stel, lichtte in het 'cultureel tijdschrift' 'Argus' in een vraaggesprek met Margreet Oostveen verder nog toe dat nieuwe auteurs zoals Don Duyns, Joris Moens, Ronald Giphart en hijzelf 'niet meer zo'n zin in intellectuele spelletjes' hebben. Wat hij wilde met zijn roman *Het uur van lood* (1993) was 'een boek van de straat' schrijven.

Zwagerman stelt zich tegenover zijn jonge (maar zeker niet *jongere*, ook Zwagerman is nog maar begin dertig, al zou je dat met zijn staat van dienst bijna vergeten) collega's vooral mild op. Het is daarbij niet zo dat hij nog echt zélf op de literaire barricaden wil klim-

men. ‘Dat heeft hij een aantal jaren geleden met de luidruchtige dichtersbent de Maximalen al gedaan,’ schreef Matthijs van Nieuwkerk in Het Parool, waarin hij Zwagerman naar aanleiding van *De buitenvrouw* ondervroeg. Maar het is wel de visie van Zwagerman, voegt Van Nieuwkerk daaraan toe, dat het goed is om te zien, ‘dat er weer jonge schrijvers zijn die niet eerst voorzichtig hun keel schrapen alvorens ze bedeesd vragen of ze bij de grote mannen mogen gaan zitten. Niks daarvan, het vuur direct lekker hoog opstoken! En schrijven kunnen ze. Liever een boek van Ronald Giphart of Rob van Erkelens dan van Atte Jongstra, aldus Zwagerman.’

Ouderwets

Mij persoonlijk viel een roman als *Het uur van lood* nogal tegen. Het zit vol met passages als de volgende: ‘De Doelloze Reizen gaan altijd maar weg van hier. Dat Hier wordt tijdelijk verlaten, men gaat op weg naar het Elders. Dat bestaat echter niet. Eenmaal aangekomen in Elders verandert de naam: men is altijd Hier. Misschien hoeft men alleen onderweg tussen twee Hieren nergens te zijn. Alleen op reis ben ik niet aanwezig. Elders is niet een plaats, het is een beweging.’ En zo voort, en zo verder.

Het uur van lood is kortom in de eerste plaats een moeizaam geschreven en ontstellend saai boek. Toch vallen er voor ons nog wel wat interessante zaken aan te ontdekken. Zo ziet de ik-figuur in de trein het volgende: ‘Iemand leest Joost Zwagerman.’ Wat de volgende gedachtenstroom op gang brengt: ‘Ik weet me tegenwoordig niet goed raad meer met fictie. Ik kan niets verzinnen. De uiteinden van de werkelijkheid, de laatste randjes, de afgronden, de duistere en extreem heldere zijden ervan, zijn interessanter dan de wildste fantasie.’

De motor of ironie van het boek is, als ik het allemaal goed heb begrepen, dat de ik-figuur streeft naar oorspronkelijkheid, maar gevangen zit in een web van clichés, gedachten van derden en citaten uit literaire teksten. Maar gezien de laatste regel van de roman (‘Tv uit. Ogen open.’) is het toch mogelijk om een eigen, origineel leven te leiden. (En dat literatuur daarvan een verslag zou kunnen vormen.)

De roman van Van Erkelens is van begin tot eind doordrongen van *spijt.* Spijt omdat er geen echte gevoelens meer zijn, spijt omdat de ik-figuur niet meer zelf kan bestaan maar bestaat uit de resten van zijn medemensen (‘de tekens die ze voortbrengen’) en spijt omdat ‘de verhalen’ over het ‘ik’ de baas aan het worden zijn. *Het uur van lood* is daarom vooral ook een ouderwets boek. Het verlangt terug naar een verleden dat er niet meer is en dat zelfs nooit heeft bestaan. Dat de wereld een soort grote bibliotheek is wordt onderkend, maar bepaald niet gewaardeerd. De auteur lijkt uiteindelijk te beweren dat zijn ik-figuur beter zijn heil kan zoeken in het Echte Leven, en zich moet zien te distantiëren van wat anderen al vóór hem bedacht hebben.

Ongecompliceerd

Deze laatste gedachte wordt ook uitgedragen in *Giph* (1993), de tweede roman van Ronald Giphart. Dit boek vormt de monomane beschrijving van een ontsnappingspoging uit de klauwen van de literatuur, die angstig levensecht worden geportretteerd (die klauwen dus) in de vorm van de vette vingers van Jeroen Brouwers: 'Voel de energie van mijn schrijvershand in jouw schrijvershand stromen, Giph, voel het.'

In passages als de volgende wordt aan de tegenstelling tussen literatuur en het Echte Leven concreet gestalte gegeven:

> Normaal denk ik als ik een warmbloedig meisje in mijn armen heb (terwijl ze zwoel in mijn nek ademt, een been tussen mijn benen dringt en haar borsten tegen mijn borst drukt) aan literatuur, maar deze keer helemaal niet. En dat verheugde me nog het meest. Dat geeft hoop voor het nieuwe jaar. Ik heb zowaar een emotie gehad. Ik ben een mens.'

Gipharts debuut *Ik ook van jou* (1992) is ook al een roman waarin, om het maar eens wat boeketreeksachtig te formuleren, de liefde

tussen jonge mensen wordt beschreven (Trouw-recensent Tom van Deel schreef nogal platvloers dat dit debuut ging over ‘neuken en nog eens neuken’). Dezelfde thematiek als die *Giph* beheerst, beheerst ook het debuut: over literatuur moet niet zo moeilijk worden gedaan (in *Ik ook van jou* wordt dan ook een roman van Brakman verscheurd), het Echte Leven is mooier dan de mooiste literatuur en literatuur moet gewoon over de dingen gaan zoals ze zijn.

Niettegenstaande zijn ongecompliceerde poging ‘het leven’ te beschrijven (overigens: Giphart kan wél schrijven) zit Gipharts werk net als dat van Van Erkelens vol met allerlei pastiches, parodieën en samples op en van andere literatuur. En net als bij Van Erkelens speelt Joost Zwagerman in Gipharts werk een niet te veronachtzamen rol. Sterker nog: in *Giph* wordt Zwagerman zelfs in levenden lijve opgevoerd (voor zover dit in een roman mogelijk is). Giph bezoekt namelijk een optreden van Zwagerman, en herinnert zich later:

> De avond begon en Joost was weergaloos. Je denkt misschien dat ik dit niet meen omdat schrijvers elkaar in de Nederlandse Literatuur nu eenmaal alleen maar uiterst kinderachtig horen te bevechten, beschimpen of te beroddelen, maar ik was echt onder de indruk.

Giph blíjft onder de indruk, al gaat Zwagerman er dan uiteindelijk met het meisje vandoor waar hij zelf plannen mee had.

Liefde

De relatie tussen literatuur en leven staat centraal in het werk van zowel Van Erkelens, Giphart als Zwagerman. De drie jonge schrijvers lijken zich zeer wel bewust te zijn van het web van teksten dat onze cultuur in zijn greep houdt en trachten ieder in meer of mindere mate en op hun eigen wijze te ontsnappen aan deze kluwen. Daarbij lijkt vooral de rol die de liefde speelt de sleutel te kunnen vormen tot wat onder het Echte Leven verstaan moet worden. Dat lijkt logisch, want wordt juist de liefde (en alles wat ermee samenhangt) niet beheerst door het irrationele, het woordeloze of het zuivere gevoel?

De vraag stellen is hem eigenlijk al negatief beantwoorden. ‘Liefde is een van die verschijnselen die *afhankelijk zijn van hun concepten*, om het overdreven simpel te zeggen,’ constateert bewustzijnsfilosoof Daniel C. Dennett in zijn boek *Het bewustzijn verklaard.* Ook Patricia de Martelaere is van mening dat liefde allereerst wordt geconstitueerd door de verbeelding. In haar essaybundel *Een verlangen naar ontroostbaarheid* schrijft ze: ‘Kunstwerken, geliefden en goden zijn niet zomaar gegeven - ze worden niet ontmoet, maar gemaakt.’ ‘God is een plot,’ merkt Zwagerman in *Collega's van God* op, en dat blijkt ook voor de liefde te gelden.

Het is een visie die in het werk van Zwagerman - al dan niet bewust - hartstochtelijk wordt uitgedragen; zelfs als het op het eerste gezicht anders lijkt, zoals in de dichtbundel *De ziekte van jij.* Hierin wordt een relatie beschreven, die het hoogtepunt bereikt als de twee geliefden volledig in elkaar opgaan. Dit leidt zelfs tot een soort van mystieke zelfopheffing: ‘Jij was zo jij dat je werd mij, / aan mij was het genot

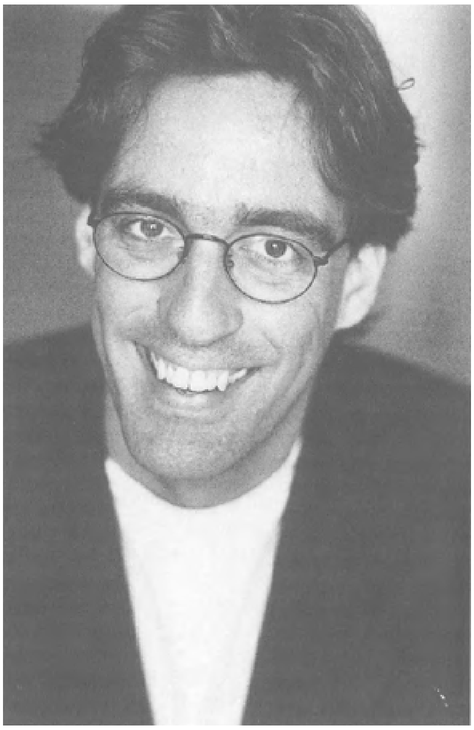
om in je op te gaan, geluk / zo groot dat ik steeds minder hoefde te bestaan.' Uiteindelijk kan deze toestand niet worden volgehouden. De ik-figuur probeert vervolgens dit gevoel wel te bewaren door middel van het schrijven van poëzie, maar de poging om zo de realiteit met fictie te begoochelen blijkt tot mislukken gedoemd: 'Hoogstens ben ik ziek / en schrijf ik om de ziekte naam te geven. Hoe / hopeloos dit is, het brengt je niet terug naar mij. / Wat blijft is de ziekte, de ziekte die heet jij.' De bundel *De ziekte van jij* heeft dan ook bij oppervlakkige lezing een tragisch karakter, niet alleen omdat er een verbroken liefdesrelatie in wordt beschreven, maar ook omdat de ik-figuur er niet in slaagt werkelijkheid en fictie in harmonieus contact met elkaar te brengen. De fictie kan het woordeloze dat de liefde nu eenmaal is niet oproepen, niet tot een realiteit maken.

Maar is dat nu werkelijk zo? De zaak wordt al snel gecompliceerd wanneer bekeken wordt wie er nu eigenlijk wat verliest. Tot welke realiteit behoort de jij-figuur? Is zij tegelijkertijd een aan de werkelijkheid ontleend per-

soon en een taalfiguur, zoals wel gesuggereerd is? Maar waar komt haar realistische gehalte dan vandaan? De vrouwelijke jij-figuur zit immers net als de ik-figuur opgesloten in de fictionele wereld die de dichtbundel *De ziekte van jij* vormt, en valt daarbuiten niet aan te wijzen. Zwagerman benadrukt nota bene haar kunstmatige karakter (ik wees al op de omwerking van Gorters gedicht 'Zie je ik hou van je'). Wat er dus hooguit kan worden geconstateerd is dat de ik-figuur er binnen de wereld van de dichtbundel niet in slaagt de jij-figuur 'terug te brengen'. Maar dit betekent niet dat fictie het aflegt tegen de werkelijkheid. Wat er aan de hand is in *De ziekte van jij* is, dat er een fictieve liefde in wordt opgebouwd en weer wordt afgebroken. Veelzeggend in dit verband is de wijze waarop de in lyrische poëzie bezongen relatie begint: 'Ik zag je toen en ik wist in te zien / dat in mijn leven zoveel is gezien / zonder dat ik het ooit eerder zag: / dat kijken zoveel liefs vermag.' Liefde blijkt een kwestie van perspectief te zijn.

Damesroman

In *Vals licht* komt de volgende interessante discussie voor. Simon Prins houdt Lizzie Rosenfeld op een gegeven moment voor dat God niet in de Hemel was, noch in het Al, maar 'gewoon in je hoofd'. 'Maar God is toch liefde?' werpt Lizzie vervolgens tegen, en trekt vervolgens zelf de conclusie: '[...] dan bestaat ook de liefde dus niet echt, maar alleen maar eh... *hier*?' En ze tikt 'met elegante verontwaardiging' op haar rechterslaap. Simon haalt vervolgens een citaat van Nietzsche aan: 'Je hebt uiteindelijk je begeerte lief en niet het begeerde.' Waaraan wordt toegevoegd: 'Simon wist dat het waar was maar wist ook dat het aanmatigend was om te zeggen dat het waar was.'



Joost Zwagerman. foto: Chris van Houts

De liefde als plot. Het is veelzeggend dat de relatie tussen Lizzie en Simon beëindigd wordt als Lizzie haar laatste verhaal vertelt over hoe haar leven tot dusverre in elkaar stak. Misschien heeft ze daarmee de waarheid nu écht onthuld, maar de plot van hun liefde blijkt geen rek meer te bevatten: 'Hoewel twijfels en onduidelijkheden erdoor waren weggenomen, was dit laatste verhaal er net één te veel geweest. Hij [Simon] wilde misschien nog wel, maar er viel niks meer te willen. Het kon niet meer.' Uiteindelijk rondt zélfs Lizzie, een overtuigd aanhangster van de theorie 'Ik hou gewoon van jou', hun relatie af met woorden 'die ze ergens in een damesroman moest hebben gelezen': 'Als ik in je ogen kijk, zie ik verdriet om alles wat ik nu juist wil vergeten.' Het zou mij niets verbazen als Zwagerman deze laatste zin werkelijk uit een damesroman *gesampled* heeft. De personages in *Vals licht* blijven zo van begin tot eind gevangen in een netwerk van taal.

Metafoor

Taal creëert zelfs liefdesgevoelens, zo blijkt. Zwagermans debuutroman *De houdgreep* kreeg al als motto mee: 'Met metaforen kun je beter niet spelen. Liefde kan geboren worden uit één enkele metafoor' (Kundera). Hoewel Zwagerman zich later, en bij nader inzien, met de nodige reserves over Kundera heeft uitgelaten, klinken deze zinnen onverkort door tot in *De buitenvrouw.* Sylvia, de wettige vrouw van hoofdfiguur Theo Altena (een leraar Nederlands), is 'een metafoor, de enige waarin hij kon geloven, een metafoor van vlees en bloed' - maar ook Iris, de zwarte gymlerares waarmee Theo een buitenechtelijke relatie begint, wekt geen ongecompliceerde geilheid bij hem op, maar 'geilheid, gevoed door kille berekening en manipuleerbare fantasiebeelden'. Zij is 'een ironisch negatief van Sneeuwwitje, wakker gekust door een vermoedelijk al even onbegrijpelijke zwarte prins en inmiddels levend te midden van de onvrolijk vrolijke Westfriese dwergen'. Als het ware ontsnapt uit een sprookje dus.

Ik schreef het al eerder: Zwagerman toont ons een werkelijkheid die is ingericht als een verzameling boeken. De laatste zin van *De buitenvrouw* ('Snel en langzaam.'), om nog maar een voorbeeld te geven, was al eerder de laatste zin van een verhaal van J.D. Salinger (namelijk van het verhaal 'Seymour, een introductie'). Met behulp van literatuur creëert Zwagerman kortom 'het leven' in zijn boeken, zoals ook onze werkelijkheid gemaakt wordt door de verhalen die we erover vertellen.

Ons heelal is een bibliotheek en schrijvers dragen dan ook substantieel bij aan de vorming ervan. Zwagerman treedt daarbij naar voren als een nieuwe Vestdijk, aan wie in *De buitenvrouw* nog even een saluutschot wordt gebracht. Theo Altena slaagt er nauwelijks in zijn leerlingen nog te interesseren voor de Nederlandse letteren, maar: 'Eénmaal had hij met eindexamenkandidaten klassikaal een roman van Simon Vestdijk gelezen. Dat was nog alleszins meegevallen, hij had er hun aandacht mee weten te vangen.' De wereld is nog niet verloren.

Koen Vergeer
Knippen in de VARA-gids
Joost Zwagerman en het postmodernisme

> *Wie is volgens jou een postmodern kunstenaar? Ik zou het niet weten. Ik denk dat het een contradictie is: postmodern kunstenaar.*
> Robert Anker

Zo is het begonnen: de negenjarige Joost Zwagerman knipte foto's en teksten uit de VARA-gids om ze te gebruiken in een zelf te maken glamour-blaadje, de *Zwagergids*:

> Ik vormde bestaande artikelen om tot die van mij. Interviews met sterren en tv-persoonlijkheden van die tijd. Ik maakte daar gefingeerde ontmoetingen van met antwoorden uit die echte 'grote mensen'-interviews. Ik annexeerde, plagieerde en komponeerde - misschien was ik wel de jongste postmodernist van Nederland.'
> (De Morgen, 7-2-1992)

Met Pamela Koevoets, Koos Dalstra en de Tsjechisch-Duitse kunstenaar Jiri Georg Dokoupil in Genova (1990).

Zwagerman deinst er dus niet voor terug zichzelf te afficheren als postmodernist, al betreft het hier dan zijn negenjarige zelf.

Zwagerman 'heeft iets' met het postmodernisme - of heeft het postmodernisme iets met hem?

In elk geval deed hij in 1987 voor de HP uitgebreid onderzoek naar het verschijnsel. 'De Tijdgeest en het geheim van de zeven schoenendozen' resulteerde in een tocht langs trendy café's, blasé theetantes, kakafo-

nische discussiekelders, boze literatuurcritici, blijmoedige marginalen, lotgenoten en een doorgedeconstrueerde filosoof, die zichzelf zo aandoenlijk tegensprak: ‘Het kan haast nergens meer om gaan en als men zich dat nu eens realiseert, zou er veel, heel veel veranderen.’ (Haagse Post 18-4-1987)

‘De Tijdgeest en het geheim van de zeven schoenendozen’ is vooral een aardige plattegrond van de Amsterdamse grachtengordel; tussen de regels door vindt men van alles over het postmodernisme, maar Zwagerman geeft geen definitie - hij kijkt wel uit.

Ook in columns, interviews en boekbesprekingen in dag- en weekbladen ontpopte Zwagerman zich regelmatig als een kenner van het postmodernisme; hij schreef over Prince en Madonna, maar ook over Jeff Koons, Andy Warhol en Hennie Huisman. Wat dichter bij huis traceerde hij regelmatig postmoderne trekjes in de Nederlandse literatuur, bij Robert Anker bij voorbeeld:

> [...] ook hier is Ankers slotsom postmodern te noemen: de hyperrealiteit van de straat is in feite even fictioneel als ieder in taal gevat personage, en de machteloosheid van een papieren bestaan is vergelijkbaar met de dagelijkse machteloosheid van degene die anderen op papier tot leven wekt. Hierom noemt Anker in *Goede manieren* het schrijven over de straat uiteindelijk een ‘hopeloos engagement’
> (uit: *Collega's van God*)

Een kenner dus. Maar is Zwagerman zelf ook een postmodern kunstenaar? U hoopt toch niet dat ik op die vraag een antwoord ga geven? Ik kijk wel uit.

Het postmodernisme

Eerst even vertellen wat het postmodernisme is.

In de hierboven geciteerde bespreking van de poëzie van Robert Anker draagt Zwagerman zelf al een eerste kenmerk aan: het wegvallen van een scherp onderscheid tussen fictie en werkelijkheid; een grensvervaging die vooral ten koste gaat van de werkelijkheid. Het postmodernisme heeft als een radicale vorm van modernisme ontdekt dat iedere voorstelling van de werkelijkheid onderuit te relativeren valt, waardoor eigenlijk iedere visie op wat waar en werkelijk is op drijfzand berust. Het gevolg is dat er geen ideologie, geen dwingend verhaal meer is waaraan de wereld structuur of zin kan ontlenen. Solidariteit, engagement, om maar eens iets te noemen, zijn dus goed beschouwd onmogelijk. Anything goes, as long as it has a name.

Ultieme relativering en overbewustzijn leiden met name in de kunst tot de defaitistische conclusie dat alles al eens gezegd of gedaan is. De hedendaagse kunst produceert zelf dan ook niets, zij doet slechts aan recycling van oude betekenissen en beelden; annexeren, plagiëren, kopiëren - Zwagerman deed het al toen-ie negen was.

Dit defaitisme wordt natuurlijk in de hand gewerkt door de explosief toegenomen mogelijkheden om alles wat er in de wereld gebeurt te bewaren, te verspreiden en te herhalen. Het overaanbod aan beelden, vooral via de elektronische massamedia, zet

begrippen als originaliteit, authenticiteit en identiteit op de helling: wat is nog 'eigen' en wat is door het beeldenbombardement van buiten af opgelegd?

In 'De Tijdgeest en het geheim van de zeven schoenendozen' brengt Zwagerman het als volgt onder woorden:

> Wie denkt nog wel over een identiteit te beschikken, de VARA, de kerk, de wetenschap, jouw ouders, mijn kinderen en niet te vergeten Vrij Nederland, stuurt onvermijdelijk aan op een bankroet. Neem nu de jongeren-cultuur. In tegenstelling tot de jaren zestig is deze namelijk volstrekt identiteitsloos, versnipperd en opgedeeld in onontwarbare scènes. De meest populaire popster is geloof ik Prince, wiens stijl bestaat uit het annexeren van andere stijlen, en de Duitse kunstenaar Dokoupil wisselde een tijdlang iedere drie maanden van stijl. Iemand zonder stijl is tenminste nog inzetbaar. Deze beginselloosheid maakt dat overbewustzijn waar ik het over had, waarmee ik bedoelde onmacht je eigen achterhoofd weg te wissen, jezelf 'te

> vergeten', nog een beetje draaglijk. De postmoderne mens splitst zich op, bedient zichzelf van de moraal die de situatie van het moment vereist en laat zich niet langer ringeloren door zoiets neo-Victoriaans als Identiteit. Geloof me, het gaat allemaal om de fragmentatie van het ik. Uniciteit is voorgoed achterhaald.

Het vervagen van strenge, zingevende hiërarchieën, zoals die tussen uniciteit en massacultuur, zorgt er daarnaast voor dat hoge en lage cultuuruitingen minder strikt gescheiden zijn. Kunst en kitsch gaan even gemakkelijk in elkaar over.

Ten slotte, een beetje onderschat, maar heel postmodern, is het wegvallen van de grenzen tussen het kunstwerk-an-sich en het randgebeuren, dat wil zeggen: de vernissages, het optreden bij Sonja, ik bedoel in de media, het literaire zondagmiddagcircus, de verkoopstrategieën....

De tros en de held

Voor we verder gaan: er zijn natuurlijk postmoderne kunstenaars en postmoderne kunstenaars. Er zijn schrijvers die hun werk met alle postmoderne bagage onder stroom kunnen zetten, er hun lezers mee uitdagen. Er zijn intussen echter veel meer schrijvers die niet veel verder komen dan reproductie van die bagage, waardoor hun werk slaapverwekkend, veel te glad en te gemakkelijk postmodern is. Hoe zit dat met Zwagerman?

Strikt genomen is Zwagerman helemaal geen postmodern kunstenaar. Het enige werk van Zwagerman dat je werkelijk voor honderd procent als postmodern zou kunnen bestempelen is *De ziekte van jij.* Een poeticaal overbewustzijn leidt in *De ziekte van jij* tot een waarlijk intertekstuele explosie. Van P.C. Hooft tot André Hazes annexeert en plagieert Zwagerman zijn favoriete dichters, liedjesmakers en minnezangers door de eeuwen heen. Porno, passie, pulp en poëzie - hoog en laag, kunst en kitsch, het maakt niet uit, alle registers worden opengetrokken om de geliefde te bezingen. Toch is het niet slechts jatten en overschrijven wat Zwagerman doet. *De ziekte van jij* is een fraaie compositie vol ritmisch-syntactisch vuurwerk; een sample die zijn citaten tot leven weet te wekken.

Gedichten uit *De ziekte van jij* verschenen ook in de roemruchte bloemlezing *Maximaal.* De maximale poëzie omschreef Zwagerman destijds in een interview (de Volkskrant, 17-6-1988) als: 'de kunst van het grote gebaar, waarbij dan ook alles wordt geannexeerd, hoge en lage kunst, de liefdeslyriek en de pornografie, cocaïne en gezondheidscultus, kortom, de Tros en De Held.' Een omschrijving die zich natuurlijk makkelijk laat rijmen met alles wat postmodernisme is.

De maximale beweging vertoonde echter zoveel postmoderne trekjes dat ze er zelf aan ten onder ging. Allereerst was er het overbewustzijn dat ontegenzeggelijk als een rem op de beweging stond. Er werd te veel omgekeken en te weinig in de eigen vernieuwende kracht geloofd. Zwagerman hierover in hetzelfde interview: 'Het is waar. Wij hebben dat overbewustzijn: ook de avant-garde heeft de wereld niet veranderd. Dat weet je, en dat maakt je een beetje machteloos.'

Belangrijker was echter het feit dat de beweging als beweging meer aandacht trok dan de poëzie waar het allemaal om begonnen was. Het randgebeuren was belangrijker dan de gedichten-op-zich. Het maximalisme leek dan ook voornamelijk te bestaan uit smeuïge interviews en geruchtmakende optredens. Wat wil je, kun je daar tegenin brengen, wanneer een van de dichters zich manifesteert als 'sales-manager'? Maar toch, over de maximale poëzie, of eigenlijk over het verschijnsel, bestaan verder alleen meningen, nergens heb ik ook maar een steekhoudende analyse van de gedichten zelf gezien. (De enige die in de buurt komt is Zwagerman zelf, met zijn terugblik op de maximale beweging in: de Volkskrant, 2-3-1990 en later wat uitgebreider in Bzzlletin 200; het laatste essay werd ook opgenomen in *Collega's van God.*)

De maximalen, droomde Zwagerman destijds hardop, zouden eigenlijk moeten optreden in het decor van de Hennie Huisman-show: dichter bij de negenjarige postmodernist die hij ooit was, is Zwagerman sindsdien niet meer geweest.

Sales-appeal

En *Gimmick!* dan? Natuurlijk is de wereld van *Gimmick!* doortrokken van de cynische variant van het postmodernisme. Een clubje overbewuste kunstenaars denkt bij gebrek aan idealen alleen nog maar aan geld, sex en coke. Eckhardt, de bentleider met de meeste ‘sales-appeal’, brengt de heersende postmoderne moraal het best onder woorden:

> Wij zien onder ogen dat er geen idealen meer mogelijk zijn in de kunst! Wij maken een nieuwe beeldcode, Raam! Het ideaal is platgewalst! En wij’ - en Eckhardt heft een vingertje zoals ze in de Tweede Kamer altijd doen - ‘wij zien in dat de toekomst een toekomst is van annexeren, kopiëren, plagiëren desnoods.

Identiteit of authenticiteit telt in *Gimmick!* niet meer: Raam geeft even makkelijk de schilderijen van zijn vriend Alex voor zijn eigen werk uit om verzekerd te zijn van een nieuwe subsidie. ‘Er zijn geen goeie of slechte kunstenaars meer,’ aldus Eckhardt, ‘er zijn kunstenaars mét geld en er zijn kunstenaars zónder geld en kunstenaars zonder geld zijn eigenlijk helemaal geen kunstenaars. Nee, zo zit het! Ik vind het niet leuk, jij vindt het niet leuk, niemand vindt het leuk, niemand is tevreden en iedereen heeft alles al gezien.’

Desondanks is de roman zelf moeilijk postmodern te noemen. Je zou nog kunnen stellen dat er zowel hoge als lage culturen aan bod komen, van het Stedelijk Museum tot aan peepshows en porno op Tenerife; maar ook dit is voornamelijk thematisch en niet beslissend voor de struktuur, voor het effect, de werking van de roman. Natuurlijk is de defaitistische toonzetting overal voelbaar, maar dat lijkt mij op zich niet genoeg om de roman postmodern te noemen. Wat het meest in het oog springt, is hoe *Gimmick!* fictie en werkelijkheid gescheiden laat. In de roman is geen sprake van een overvloed aan intertekstualiteit (of het zou de hausse aan tv- en film-beelden moeten zijn, maar daarover zodadelijk). Het boek is vrij conventioneel opgebouwd en de voor een beetje postmodern boek haast onontbeerlijke reflexiviteit ontbreekt: nergens wordt naar de schrijver of het schrijfproces zelf verwezen. Metalepsis, dat wil zeggen: ontregelende sprongen tussen de verschillende verhaal-, vertel- of stijlnivo's, is überhaupt geheel afwezig.

De liefde

Nou goed, er is een aspect in *Gimmick!* waarbij fictie en werkelijkheid door elkaar lopen. Weliswaar ook keurig binnen de fictieve wereld van de roman, maar het is belangrijk genoeg om het apart naar voren te halen. De tragiek in *Gimmick!* is namelijk dat Raams libido wordt vermalen tussen fantasie en werkelijkheid.

De overdonderende beeldcultuur heeft de ooit zo idyllische, ongerepte liefde tussen Sam en Raam, en vooral ook de herinnering daar aan, verzwolgen.

Zo is Raam niet meer in staat om Sammie's eigen ogen te zien. In plaats daarvan ziet hij ogen ‘die ze uit een portret van Isabelle Adjani of van Marouschka Detmers heeft geknipt en die ze vervolgens over haar eigen ogen heeft geschoven.’

Nog een graadje heftiger is de melancholische scène waarin Raam zijn verdriet verbijt temidden van zijn audiovisuele apparaten:

> Ik kijk naar *Educating Traci* en wacht op de scène waar een of andere dekhengst met een snor Traci op de duikplank van een veel te blauw zwembad pakt. Ik heb de koptelefoon nog op, Prince zingt ‘Housequake’. Voor me op tafel driemaal Jack Nicholson en daarnaast de tv, Traci die met lange, bedachtzame halen de dekhengst met de snor pijpt, af en toe stopt ze even en heeft ze haar mond opengesperd en ik hoor geen gekreun en gehijg want Prince is doing the Housequake en Jack Nicholson vouwt z'n handen en plant ze onder zijn kin en er spuit weer een lading zaad over het gezicht en over de borsten van Traci Lords en daarna lacht ze even, Traci die lacht op de gitaarsolo van Prince, Traci die met beide handen het sperma over haar borsten uitwrijft en die haar

> lippen aflikt en nog een keer en als ik klaarkom weet ik niet op wie en waarom.

Uiteindelijk leest Sammie Raam de les wanneer ze hem tijdens hun laatste gesprek voorhoudt dat hij nooit echt verliefd op haar is geweest, maar alleen maar geobsedeerd was. Was de liefde werkelijk zo onschuldig als Raams herinnering wil?

Het eigen verlangen is bedolven geraakt onder uitgeknipte, overspannen, geforceerde plaatjes - is dit het postmodernisme, of niet? Tegelijk echter bergt dit aspect van de roman de verwerping van het postmodernisme in zich, want het verlangen of het terugverlangen naar de paradijselijke, onschuldige, meestal androgyn getinte liefde lijkt de wereld wel degelijk structuur en zelfs zin te kunnen geven. Niet alleen in *Gimmick!*. Als een rode draad loopt dit gegeven - het verlangen naar de (on)mogelijke ongerepte liefde - door het oeuvre van Zwagerman. Ik zal voor deze ene keer de ommezijde van het postmodernisme, en volgens mij de kern van Zwagermans werk, laten rusten.[1.]

De clips

De wrange kant van het overstelpende televisietijdperk komt ook aan de orde in *De houdgreep.* Zelfs de zo idyllisch ogende liefde tussen Ingmar en Adriënne is van meet af aan bezet door de beeldcultuur. Zowel Ingmar als Adriënne spelen voortdurend met het idee dat ze bekeken worden via een camera:

> Ze liep maar wat rond in het bedompte vertrek en ze liep langzaam en beheerst want in een hoek van de zolderkamer stond een cameraman die haar aan het filmen was. [...] Adriënne probeerde hulpeloos te kijken, maar haar hulpeloosheid diende gemengd te worden met een harde, niets ontziende oogopslag waaruit de argeloze bioscoopbezoeker een zekere onbereikbaarheid kon opmaken. [...] Ze was de hoofdrolspeelster in een prachtig gestileerde videoclip.

In al hun onschuld weten de geliefden deze ingebouwde camera-blik echter te overwinnen:

> Hij lachte heel hard, die naakte jongen, hij lachte luidkeels met haar mee, waarbij ze allebei recht in de lens keken - want niet alleen Adriënne maar ook Ingmar Booy had nu de camera, en daarmee alles wat gefilmd werd, alles wat zichtbaar was, onder de duim. En hun lach bleek gelijk aan wat daarop zou volgen: het kalme, gekalmeerde verlangen naar elkaar, het inmiddels ingewilligde verlangen om redeloos te gebruiken, om met geduld gebruikt te worden, het naamloze, contourloze genot - onbedaarlijk was hun lach, en ook alles wat daarna kwam was onbedaarlijk, werkelijk onbedaarlijk.

Het duurt niet lang, want even later verschijnt Siewald, Ingmars oudere broer ten tonele. Met zijn ‘gestroomlijnd cynisme’ en zijn succesvolle videoclips waarin hij

erop los annexeert, plagieert en kopieert, is Siewald het prototype van de ‘foute’ postmoderne kunstenaar. Bedreigd als hij zich voelt door iets dat authentiek, belangeloos en zuiver is, zal hij de liefde tussen Ingmar en Adriënne letterlijk verknippen tot een nieuwe clip. De grote boze beeldcultuur heeft het laatste woord.

Overigens is ook *De Houdgreep* moeilijk postmodern te noemen. Opnieuw blijven fictie en werkelijkheid gescheiden. Er treedt weliswaar een alwetende verteller op maar de metalepsis is nergens echt ontregelend.

Na *De Houdgreep* heeft Zwagerman zich niet van de videoclips afgekeerd. Integendeel. Met name in *Collega's van God* en *De kus van Michael Jackson* laat hij zien hoezeer de wereld van de clip hem eigen is. Maar ook dan is hij voortdurend op zoek naar authenticiteit. Een liedje van ‘The Bangles’ ontroert hem bij voorbeeld omdat het zo'n eerlijk liedje is, een liedje dat zich weet te onttrekken aan het verlammende overbewustzijn:

> Zulke liedjes - eerlijke, gemeende liedjes - zijn zeldzaam. *Eternal Flame* van The Bangles is zo'n eerlijk liedje. Luister maar eens naar die uithaal aan het eind van het

> liedje, *eternal fláááme* - een echte hartekreet is dat, en geen tranenwinkeltje. De zangeres van The Bangles zingt alsof er nog nooit eerder in de wereld een liefdesliedje is gezongen - en dat is nou precies wat zo ontroerend is.

Hetzelfde geldt voor de kus van Michael Jackson, of voor de traan van Sinnéad O'Connor. Allemaal echt!

De authentieke pose

De absolute nummer één is echter Madonna. In *Collega's van God* doorloopt Zwagerman Madonna's carrière aan de hand van haar talloze wisselingen van stijl. ‘Madonna wordt de eerste postmoderne mega-ster genoemd, een idool wier imago bestaat uit het annexeren en plagiëren van de imago's van andere idolen.’ Tot slot springt hij voor Madonna's fotoboek *Sex* op de bres:

> Al die even hypocriete als verlekkerde mededelingen in met name de serieuze opiniepers als zou Madonna een doordeweeks pornoboekje hebben samengesteld zijn belachelijk. Wie wel eens een pornoblaadje of-film bekijkt, beseft onmiddellijk dat Madonna juist een hoogstpersoonlijk alternatief voor de reguliere pornografie heeft proberen te vinden. *Sex* wil een brug slaan tussen perversiteit en plezier, geilheid en intimiteit. Het aardige van het boek is dat een aantal foto's in *Sex* onmiskenbaar een vreugdevolle en *ontspannen* indruk maakt, terwijl de gemiddelde beeldporno nu juist wordt bepaald door een totalitaire ernst. Ooit een vrouw zien lachen op een pornofoto?

Een brug tussen geilheid en intimiteit; voor Walter Raam, vastgelopen in de postmoderne modderpoel was dat precies één brug te ver. Madonna gaat verder, aldus Zwagerman:

> Door *lifestyle*, uiterlijk, levensloop en seksuele intimiteiten schaamteloos openbaar te maken en door vervolgens alle stoïcijnse, berekende schaamteloosheid in één adem door te verheffen tot kunst is Madonna het vleesgeworden ideaalbeeld van een Warholiaanse suprematie; zij is de koningin van het rijk der authentieke pose. Geen ander is het gegeven om zo rigide, eigenzinnig en succesvol populisme en avant-garde aaneen te smeden - níét in haar werk maar in haar verschijning.

Door een volledige annexatie van allerlei problematische opposities in de ultieme contradictie van de authentieke pose vormt Madonna het sluitstuk van het postmodernisme[2]. De prijs die zij betaalt, is de volledige annexatie van zichzelf door ‘het totaalprodukt Madonna’; ‘Madonna,’ besluit Zwagerman, ‘is twee-in-één: een levenskunstenaar in de nieuwe, ironische, mediamieke betekenis van het woord, en bovendien het bekendste kunstwerk van deze tijd.’

Zou Zwagerman nou ook zoiets voor zichzelf...? Ik denk van niet, Zwagerman is in eerste instantie schrijver, die leven en werk, net als fictie en werkelijkheid, graag gescheiden houdt.

De roddelrubriek

Ho even, niet zo snel. De zogenaamde media zijn er ook nog! Die ontdekten namelijk dat Zwagerman fictie en werkelijkheid helemaal niet zo keurig gescheiden houdt.

Van *Gimmick!* bij voorbeeld werd bekend dat het een sleutelroman zou zijn, waarin diverse artiesten uit de Amsterdamse kunstscène zichzelf hadden herkend. Zeer tot hun ongenoegen overigens. Maar ja, als er nu iets niet postmodern is, dan is het wel een sleutelroman. Want in het postmodernisme gaat de grensvervaging tussen fictie en werkelijkheid ten koste van de laatste: het postmodernisme ontmaskerde steeds meer werkelijkheid als fictie. Een sleutelroman echter werkt precies andersom.

Het gaat mij er hier niet om of *Gimmick!* echt een sleutelroman is of niet. Belangrijker is het feit dat er gezocht werd naar een rel, of in elk geval naar roddel. Dat past namelijk in het beeld van de machtswisseling tussen het

kunstwerk-op-zich en de publiciteitsmachine. Een machtswisseling die wordt belichaamd door Madonna.

De cynische almacht van de public-relations komt in *Gimmick!* zelf ook aan de orde:

> Groen licht me in over de stand van zaken in Amsterdam. Vertelt iets over vier nieuw geopende cafés. Iets over goeie publiciteit in de *Flash Art* en ook in NRC-*Handelsblad*, een artikel van een volle pagina over Groens nieuwste schilderijen. 'En Veronica-tv heeft Eckhardt en mij geïnterviewd, een erg inspirerend gesprek was dat. Nou ja, we hebben een beetje powerplay zitten geven. Geklets over seks en over kunst. Publiciteit, jongen, publiciteit. Pas als de schijnwerpers op je zijn gericht heb je kwaliteit, die wijze les van de oude Groen moet je goed onthouden, beste Raam. Ach, het is eigenlijk een puur filosofisch vraagstuk, weet je dat? Ik ben op de televisie dus ik besta.

Gimmick! verscheen precies in de tijd van het eerder gememoreerde postmoderne mediadrama rond de Maximalen; het verval van de literaire recensie tot roddelrubriek kreeg ook de romanschrijver in zijn greep. Het zondagskind van de media stond vaker in society-rubriekjes dan op de boekenpagina's, en ook die laatsten hadden meer ruimte voor een 'human-interest'-interview dan voor een degelijke bespreking.

Een geëngageerd boek

December 1992. Joost Zwagerman ontvangt het 200ste nummer van BZZLLETIN

V*als licht* dreigde hetzelfde lot te ondergaan. Was er in eerste instantie veel aan-

dacht voor de vraag hoe ver Zwagerman met zijn veldwerk voor deze roman over het hoerenbedrijf was gegaan, even later ontdekte men onder de hoerenlopers een aantal personen die werkelijk bestonden, dat wil zeggen: die bekend waren van de televisie!

Naast de met name genoemde popster Sting trok vooral de presentator van een ‘Aalsmeerse show waarin pasgetrouwde paartjes zichzelf vreugdevol debiliseren’ de aandacht. Praatprogramma's en pretrubriekjes zagen hun kans schoon om weer eens wat een literatuur te doen! Over vermenging van hoge en lage cultuur gesproken.

Niemand echter die zich afvroeg wat de functie was van die stap van fictie naar werkelijkheid. Of was het een misstap?

Geenszins. De olijke presentator duikt op aan het slot van een drie pagina's lange passage waarin Simon bijna paranoïde wordt wanneer hij ontdekt hoe wijdvertakt de economie van het vlees is. Verpakt in kleine hypocriete complotten dendert het hoerenloperslegioen door de straat en zelfs over de beeldbuis.... Op het hoogtepunt van deze overdonderende ervaring van zijn personage lijkt Zwagerman zijn lezers nog iets extra's op het hart te willen drukken, namelijk dat hij hier heus niks verzint.

Met de anders zo ‘geëngageerd flemende’ Sting en vervolgens de Aalsmeerse huiskamerheld wordt de grens tussen fictie en werkelijkheid opgeheven; ten koste van de fictie opnieuw - en niet zonder opzet. Want, zo verklaart Zwagerman in het eerder geciteerde interview met De Morgen:

> Het is absoluut niet aan de orde gekomen in de literaire kritiek, maar *Vals licht* is een geëngageerd boek. Natuurlijk op een deelgebied van de maatschappij. Maar ik heb mijn hart en ziel en mijn verstand bij wijze van spreken als een hoofse ridder ten dienste gesteld van het vraagstuk van de prostituée. De zonzijde, maar ook de nachtzijde heb ik neergezet. Het is een solidariteitsverklaring aan de working-girls.

Een geëngageerd boek, een solidariteitsverklaring; de lezer merkt hoe ver we inmiddels verwijderd zijn van het orthodoxe postmodernisme.

Alleen het feit dat het publiciteitscircus er nog een schandaaltje uit trachtte te puren.... Maar zelfs dat liet Zwagerman niet meer over zich heen komen: vanaf de tweede druk heeft hij de bewuste alinea gewijzigd. De presentator kan nu even goed Hennie Huisman of François Boulanger zijn - alles is weer fictie en veilig.

Jammer eigenlijk, want juist in dat schootsveld tussen fictie en werkelijkheid wint de literatuur aan spanning, aan zeggingskracht en engagement. Maar Zwagerman is geen Madonna; het lijkt erop dat de schrijver met zijn tegemoetkoming een streep heeft willen zetten onder zijn postmoderne confrontatie met de media en met de society-rubriekjes in het bijzonder, een confrontatie die ooit zo onschuldig begon met het verknippen van de VARA-gids. Het zal mij benieuwen hoe definitief die streep is.

Eindnoten:

1. 1. Zie hiervoor: 'De engelbewaarder van de onschuld', in 'Ons Erfdeel', 1991 nr. 3, en 'Joost Zwagerman ou l'impossible innocence', binnenkort te verschijnen in 'Septentrion'.
2. De contradictie van de authentieke pose lijkt ook voor de geliefden in het werk van Zwagerman de uitweg. Voor Ingmar en Adriënne, zoals ik al heb laten zien, voor de geliefden uit het titelverhaal van de bundel *Kroondomein* en later ook voor Simon en Lizzie in *Vals licht.* In dit, thematisch, opzicht is Zwagermans werk zeker postmodern te noemen; maar de lezer zal inmiddels gemerkt hebben dat ik, formalist, verder probeer te kijken dan enkel die thematiek.

Register van de drieëntwintigste jaargang
Nummers 208 T/M 217 - 1993-1994

Tijdschriften die zich jaargang na jaargang opstapelen, verliezen hun gebruikswaarde. Je hebt het bijvoorbeeld over Jef Geeraerts, je herinnert je artikelen over hem in BZZLLETIN. Hoe vind je die terug?

Bijgaand register is geen volledig personen- en titel-, laat staan zakenregister. Het is samengesteld met het oog op die bruikbaarheid. Wij zijn er van uitgegaan dat de gebruiker van het register genoegen neemt met een opgave van wie over wat in BZZLLETIN heeft geschreven en wie wat heeft gepubliceerd. Hierbij is een onderscheid gemaakt tussen beschouwende bijdragen over een auteur en/of werk en zgn. oorspronkelijke bijdragen, te weten poëzie, proza of essay. Een onderscheid dat tamelijk artificieel is en zeker discutabel, waarbij bovendien de grenzen nogal eens moeilijk te trekken zijn.

We menen dat het gemaakte onderscheid de gebruikswaarde van dit register ten goede komt. In de praktijk zal blijken dat dit onderscheid nauwelijks problemen oplevert; het gemakkelijk kunnen terug vinden staat immers voorop.

Hoe werkt dit register? Een voorbeeld:

GEERAERTS, Jef
MIJN BOEKEN 208/64
zie BOGAARTS, René
zie HAGOORT, Joke

BOGAARTS, René
Marsman, H. en Geeraerts, Jef (over hun vitalisme) 208/28

HAGOORT, Joke
Geeraerts, Jef
'Ik ben maar een neger' en de vier Gangreen romans *208/18*

Deze (typografisch geordende) verwijzingen geven aan dat René Bogaarts over Jef Geeraerts heeft geschreven - en wel in het bijzonder over het vitalisme van Marsman en Geeraerts - en dat dit artikel te vinden is in BZZLLETIN 208 op pagina 28; vervolgens dat Jef Geeraerts een zgn. oorspronkelijke bijdrage in BZZLLETIN heeft gepubliceerd, in nummer 208 vind je dan op pagina 64 dat het een essay is. Bij Jef Geeraerts vind je verschillende verwijzingen, als je op zoek bent naar het artikel over het vitalisme moet je dus die hele lijst aflopen, d.w.z. de verwijzingen opvolgen om dat artikel te kunnen vinden (in dit geval dus bij Bogaarts, René), zoals je eerst bij Joke Hagoort moet kijken om te vinden waar en wat deze over Jef Geeraerts heeft geschreven. De verwijzingen geven aan dat je in BZZLLETIN 208 op pagina 18 een artikel van haar hand over het boek *Ik ben maar een neger* en de vier Gangreen romans zult aantreffen. Toegegeven, het is af en toe wat omslachtig, maar daarentegen

enorm ruimtebesparend; een helaas noodzakelijke maatregel. Op- en aanmerkingen die het register van de komende jaargangen ten goede komen, zijn van harte welkom.

AKEN, Paul van
Wispelaere, Paul de (over zijn vroege werk) 211-212/55

ARONSON, Stina
zie BROOMANS, Petra

BAAK, Joost van
Poesjkin, Aleksandr
'Jevgenij Onegin' *en Seth, Vikram*
'The Golden Gate' *210/42*

BERG, Joop van den
'BEESTEN, DIE MEN MUILBAND EN KETTING HEEFT AFGENOMEN' (over koeliemishandeling in Nederlands Indië) 214/3

BEURSKENS, Huub
zie ELSHOUT, Ron

BLIXEN, Karen
zie LIET, Henk van der

BOGAARTS, René
Marsman, H. en Geeraerts, Jef (over hun vitalisme) 208/28

BOUMAN, Hans
Geeraerts, Jef (over de reisverhalen) 208/37

BRECHT, Bertolt
zie LICHER. Edmund

BREEKVELD, Arno
FEESTMAAL (een brief) 213/30

BROOMANS, Petra
Aronson, Stina 216-217/14
Kandre, Mare 216-217/48
Scandinavische literatuur (i.s.m. KLOK, Janke*) 216-217/3*

BROUWERS, Jeroen
DRIE PROTOCOLLEN OVER DE ZELFVERKOZEN DOOD 214/17
Wispelaere, Paul de
'Het verkoolde alfabet' *211-212/93*

CALVINO, Italo
zie SIJDE, Nico van der

CARPELAN, Bo
zie RITAMäRKI, Tapani

CéLINE, Louis-Ferdinand
BRIEVEN 215/9
zie DERVAL, André
zie GODARD, Henri
zie KUMMER, Em.
zie LEIBOVICI, Solange
zie VERSTEEG, Jan
zie ZOEST, Aart van

CORTáZAR, Julio
zie HEUSDEN, Barend van

DEEL, Tom van
PARELS OVER DE DORSVLOER (over poëzie van Hans Faverey) 213/31

DEENSE LITERATUUR
zie BLIXEN, Karen
zie HULTBERG, Peer
zie SCANDINAVISCHE LITERATUUR
zie VAD, Poul

DERVAL, André
Céline, Louis-Fredinand
'Feeërie voor een andere keer' *215/69*
Gibault, François (gesprek) 215/32
Godard, Henri (gesprek) 215/29

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre
zie LEIBOVICI, Solange

DUBOIS, Pierre H.
Wispelaere, Paul de (als essayist) 211-212/69

DUITSTALIGE LITERATUUR
zie BRECHT, Bertolt
zie MANN, Heinrich
zie RANSMAYR, Christoph

ELSHOUT, Ron
DE AANGESPROKEN PERSOON (over lezer en dichter, dichter en lezer) 213/3

Beurskens, Huub 214/48

ENGELSTALIGE LITERATUUR
zie LAWRENCE, D.H.
zie RUSHDIE, Salman
zie SETH, Vikram
zie WOOLF, Virginia

FAVEREY, Hans
zie DEEL, Tom van

FINSE LITERATUUR
zie HOEVEN, Adriaan van der
zie KRONIG, Jytte
zie RITAMäKI, Tapani
zie SCANDINAVISCHE LITERATUUR

FRANSE LITERATUUR
zie CéLINE, Louis-Ferdinand
zie DRIEU LA ROCHELLE, Pierre
zie LARBAUD, Valery
zie PROUST, Marcel
zie SIMON, Claude
zie VERNE, Jules

GARCíA LORCA, Federico
zie HERMANS, Hub.

GARDELL, Jonas
zie SCHIFFELERS, Ron

GEERAERTS, Jef
MIJN BOEKEN 208/64
zie BOGAARTS, René
zie BOUMAN, Hans

zie HAGERAATS, Koos
zie HAGOORT, Joke
zie SLOT, Eric

GELDER, Geert Jan van
Rushdie, Salman
'De duivelsverzen' *(over de Arabisch-Islamitische achtergrond ervan) 210/5*

GIBAULT, François
zie DERVAL, André

GODARD, Henri
Céline, Louis-Ferdinand
'Reis naar het einde van de nacht' *215/24*
zie DERVAL, André

GUéPIN, J.P.
Rawie, Jean Pierre
'Woelig stof' en 'Onmogelijk geluk' *211-212/36*

HAGERAATS, Koos
Geeraerts, Jef (gesprek) 208/3

HAGOORT, Joke
Geeraerts, Jef
'Ik ben maar een neger' *en de vier Gangreen-romans 208/18*

HARBERS, Henk
DOORBRAAK (over de doorbraak van vernieuwende 20ste-eeuwse auteurs, i.s.m. LICHER, Edmund) *209/3*
Mann, Heinrich (over zijn doorbraak) 209/41
Ovidius
'Metamorfosen' *en* Ransmayr, Christoph
'De laatste wereld' *210/68*

HERMANS, Hub.
García Lorca, Federico (over zijn doorbraak) 209/5

HEUSDEN, Barend van
Cortázar, Julio
'Reis om de dag in tachtig werelden' *en* Verne, Jules
'De reis om de wereld in tachtig dagen' *210/51*
Over meesterwerken op meesterwerken (themanummer) 210/3

HILLENAAR, H.

Proust, Marcel (over zijn doorbraak) 209/17

HOEVEN, Adriaan van der
Finse literatuur 216-211/9 7

HOOFF, Marijke van
DICHTER BIJ HET VUUR (over poëzie) 213/26

HOPMAN, Henk
DANSEN MET MENEER D. 213/54

HUIZINGA, Koos
zie WIJS, Ivo de

HULTBERG, Peer
zie LIET, Henk van der

ITALIAANSE LITERATUUR
zie CALVINO, Italo

JONGENEEL, Els
Simon, Claude
'Les Géorgiques' *210/30*

KANDRE, Mare
zie BROOMANS, Petra
FRAGMENT UIT ALIIDE, ALIIDE 216-217/52

KEUSTERMANS, Lisette
Scandinavische poëzie 216-217/108

KLASSIEKE LITERATUUR
zie OVIDIUS

KLOK, Janke
De literaire biografie in Scandinavië 216-217/30
Nilsen, Tove 216-217/70
Wassmo, Herbjorg
'Het boek van Dina' *216-217/75*
zie BROOMANS, Petra

KORTE, Heribert
Proust, Marcel en Vermeer, Johannes 214/31

KRONIG, Jytte
Södergran, Edith en Olsson, Hagar 216-217/88

KROON, Dirk
DICHTER BIJ DE STILTE (over poëzie) 213/17
KUMMER, Em.
Céline, Louis-Fredinand (over zijn pamfletten) 215/46

KUYPERS, Radboud
Perron, E. du en Larbaud, Valéry 213/44

LARBAUD, Valery
zie KUYPERS, Radboud

LATIJNSAMERIKAANSE LITERATUUR
zie CORTáZAR, Julio

LAWRENCE, D.H.
zie VERHOEVEN, W.M.

LEIBOVICI, Solange
Céline, Louis-Fredinand en Drieu La Rochelle, Pierre 215/61

LEMS, Mariet
HOE DICHTER BIJ DE LEZER HOE VERDER VAN HUIS (over poëzie) 213/20

LICHER, Edmund
Brecht, Bertolt (over zijn doorbraak) 209/28
zie HARBERS, Henk

LIET, Henk van der
Blixen, Karen
'Out of Africa' *216-217/38*
Vad, Poul en Hultberg, Peer 216-217/55

LOTICHIUS, Erik
EEN ONMOGELIJKE MOORD 208/66

MANN, Heinrich
zie HARBERS, Henk

MARKEN, Amy van
Het moderne drama in Scandinavië 216-217/6

MARSMAN, H.
zie BOGAARTS, René

MARTINSON, Harry
zie SWANSON, Alan

MENDES, Bob
Geeraerts, Jef (en de 'Vlaamse' thriller) 208/57

MIKKERS, Jasper
zie TROLSKY, Tymen

MISDAADLITERATUUR
zie MENDES, Bob
zie SLOT, Eric
zie STEVENS, Paula

NEDERLANDS INDIë
zie BERG, Joop van den

NEERVOORT, Hans
Wispelaere, Paul de 211-212/78

NILSEN, Tove
TOVE NILSEN 216-217/72
zie KLOK, Janke

NOORSE LITERATUUR
zie KLOK, Janke
zie NILSEN, Tove
zie SCANDINAVISCHE LITERATUUR

zie WASSMO, Herbjorg

OLSSON, Hagar
zie KRONIG, Jytte

OVIDIUS
zie HARBERS, Henk

OZON, Diana
DICHTER BIJ DE LIEFDE (over poëzie) 213/24

P, Drs.
GEDICHT 211-212/3

PERRON, E. du
zie KUYPERS, Radboud

POESJKIN, Aleksandr
zie BAAK, Joost van

POLO, Marco
zie SIJDE, Nico van der

PROUST, Marcel
zie HILLENAAR, H.
zie KORTE, Heribert

RAAK, Cees van
Trolsky, Tymen 213/34

RADSTAKE, Jos
ZUIVER, HOOG EN MET EEN LANGZAAM GEKMAKEND CRESCENDO (over klassieke muziek en recent proza) 214/61

RANSMAYR, Christoph
zie HARBERS, Henk

RAWIE, Jean Pierre
NEDERIG HANDWERK (over het vertalen van poëzie) 211-212/44
zie GUéPIN, J.P.
zie P, Drs.
zie SCHOUTEN, Rob
zie VERSTEGEN, Peter
zie WIJS, Ivo de
zie WISSEN, Driek van
zie ZUIDINGA, Robert-Henk

REGISTER BZZLLETIN
22ste jaargang (nrs. 198 t/m 207 - 1992-1993) 208/75

RITAMäKI, Tapani
Carpelan, Bo
'Axel' *216-217/104*

RUSHDIE, Salman
zie GELDER, Geert Jan van

RUSSISCHE LITERATUUR
zie POESJKIN, Aleksandr

SCANDINAVISCHE LITERATUUR
zie BROOMANS, Petra
zie HOEVEN, Adriaan van der
zie KANDRE, Mare
zie KEUSTERMANS, Lisette
zie KLOK, Janke
zie KRONIG, Jytte
zie LIET, Henk van der
zie MARKEN, Amy van
zie NILSON, Tove
zie RITAMäKI, Tapani
zie SCHIFFELERS, Ron
zie STEVENS, Paula
zie SWANSON, Alan

SCHEEPMAKER, Nico
zie ZUIDINGA, Robert-Henk

SCHIFFELERS, Ron
Gardell, Jonas (i.s.m. VAATSTRA, Harry*) 216-217/83*

SCHOUTEN, Rob
Rawie, Jean Pierre 211-212/27

SEGERS, Rien T.
Woolf, Virginia (over haar doorbraak) 209/65

SETH, Vikram
zie BAAK, Joost van

SIJDE, Nico van der
Calvino, Italo
'De onzichtbare steden' *(en Marco Polo) 210/18*

SIMON, Claude
zie JONGENEEL, Els

SLOT, Eric
Geeraerts, Jef (over de politiek in zijn misdaadromans) 208/47

SöDERGRAN, Edith
zie KRONIG, Jytte

SPAANSTALIGE LITERATUUR
zie CORTáZAR, Julio
zie GARCíA LORCA, Federico

STEVENS, Paula
Misdaadliteratuur in Scandinavië 216-217/22

SWANSON, Alan
Martinson, Harry 216-217/64

TROLSKY, Tymen
(psd. van MIKKERS, Jasper)
zie RAAK, Cees van

TRUJILLO, Carolina
DE AFLOSSING 211-212/111

VAATSTRA, Harry
zie SCHIFFELERS, Ron

VAD, Poul
zie LIET, Henk van der

VERHOEVEN, W.M.
Lawrence, D.H. (over zijn doorbraak) 209/52

VERMEER, Johannes
zie KORTE, Heribert

VERNE, Jules
zie HEUSDEN, Barend van

VERSTEEG, Jan
Céline, Louis-Ferdinand (korte biografie) 215/3

VERSTEGEN, Peter
Rawie, Jean Pierre (over zijn vertaald werk) 211-212/50

VINKENOOG, Simon
HAVE EN GOED (over poëzie) 213/9

VLAAMSE LITERATUUR
zie GEERAERTS, Jef
zie WISPELAERE, Paul de

WAARSENBURG, Hans van de
OVER DE GENEUGTEN VAN HET DICHTERSCHAP 213/12

WASSMO, Herbjorg
zie KLOK, Janke

WISPELAERE, Paul de
WORSTELEN MET DE LEUGEN (over de autobiografische achtergronden van zijn werk) 211-212/99
zie AKEN, Paul van
zie BROUWERS, Jeroen
zie DUBOIS, Pierre H.
zie NEERVOORT, Hans

WISSEN, Driek van
Rawie, Jean Pierre (en het light verse) 211-212/14

WIJS, Ivo de
Rawie, Jean Pierre (over de liedteksten) 211-212/21

WOOLF, Virginia
zie SEGERS, Rien T.

ZOEST, Aart van
Céline, Louis-Ferdinand 215/38

ZUIDINGA, Robert-Henk
Rawie, Jean Pierre (gesprek) 211-212/4

Scheepmaker; Nico (gesprek) 214/75
TAAL IN LETTEREN ('onmogelijke' rijmwoorden) 208/73
TAAL IN LETTEREN (naar de literatuur verwijzende naamwoorden) 209/79
TAAL IN LETTEREN (de titels van meesterwerken) 210/79
TAAL IN LETTEREN ('gesamplede' literatuur) 213/51
TAAL IN LETTEREN (bijnamen van schrijvers) 215/71
TAAL IN LETTEREN (persiflages en parodieën) 216-217/119

ZWEEDSE LITERATUUR
zie ARONSON, Stina
zie GARDELL, Jonas
zie KANDRE, Mare
zie KRONIG, Jytte
zie MARTINSON, Harry
zie SCANDINAVISCHE LITERATUUR

[Nummer 219]

Voorwoord

Negentig jaar geleden, op 16 juni 1904 om precies te zijn, had James Joyce zijn eerste geslaagde afspraakje met Nora Barnacle, de vrouw waarmee hij de rest van zijn leven zou delen. Die dag werd de beroemdste dag uit de wereldliteratuur: in 1922 verscheen, in een blauwe omslag, Ulysses, waarvan het verhaal zich op 16 (en een stukje van 17) juni 1904 afspeelt. Vijfentwintig jaar geleden presenteerde John Vandenbergh de eerste Nederlandse vertaling van Ulysses. 'Ik kwam, ik zag, ik schrok', zo typeerde Vandenbergh zijn eerste reactie op het boek. Dit jaar, om precies te zijn op 10 november 1994, presenteren Paul Claes en Mon Nys de nieuwe Nederlandse vertaling van Ulysses.

Zoals er in 1969 een nummer van Levende Talen aan Joyce werd gewijd, zo besteedt nu BZZLLETIN bijna honderd pagina's aan de man die een mythe werd mede omdat hij een mythe wilde worden. Een man die in stilte, als balling, listig de taalgrenzen verlegde en zo waar hij ook woonde (22 jaar in Dublin, 37 jaar op het Europese vasteland), zich thuis kon voelen: hij maakte zich in zijn werken een moederstad, Dublin.

Elf liefhebbers hebben het in dit BZZLLETIN-nummer naar aanleiding van de nieuwe vertaling van Ulysses over Joyce. Liefdevol. Ontmythologiserend. Maar vooral met plezier, met lots of fun at weer een Joyce-again's wake.

De redactie

Ruud Hisgen en Adriaan van der Weel
James Joyce en de illusie van Ulysses

> *Aan het begin van de eerste wereldoorlog verscheen* Een portret van de kunstenaar als jongeman *van James Joyce als vervolgverhaal in het Londense tijdschrift The Egoist. Vier jaar na afloop van de eerste wereldoorlog kwam* Ulysses *uit. Beide romans hebben een enorme invloed gehad op het verloop von de twintigste eeuwse literatuur. Nog steeds heeft bijna iedere schrijver te kampen met de onontkoombare invloed van deze twee boeken. De onlangs overleden Anthony Burgess, bijvoorbeeld, heeft meermalen verkondigd dat hij zich in zijn creativiteit belemmerd voelde door de aanwezigheid van* Ulysses *en zijn boeken tonen duidelijk aan dat Joyce voortdurend over zijn schouder meekeek als hij an het schrijven was.*

De verhalenbundel *Dubliners* (1914) en de wordingsroman *Een portret* (1916) traden al snel toe tot het alom geaccepteerde corpus dat wereldliteratuur heet. Beide boeken worden nog steeds gretig gelezen. *Ulysses* (1922) en *Finnegans Wake* (1939) zijn weliswaar eveneens voorzien van dit keurmerk, maar worden, als experimentele taaluitingen die het produkt zijn van een ‘modernistische’ stroming, nog steeds beschouwd als ‘moeilijk’. Vooral voor gewone lezers heeft *Ulysses* de reputatie dat het ondoorgrondelijk is en derhalve ondoorkomelijk is. De Joyce-industrie die al bijna een halve eeuw vooral in Amerika welig tiert (en uitzaaiingen vertoont in alle hoeken en gaten van onze planeet) zadelde het werk van Joyce op met een reputatie die een psychische barrière opwierp voor menig lezer. De duizenden publikaties die deze industrie heeft voortgebracht vormen voor velen het bewijs dat het werk van Joyce niet te lezen is zonder dat er een uitgebreide studie van secundaire literatuur aan vooraf is gegaan. Voor *Finnegans Wake* is een dergelijke investering misschien noodzakelijk, maar voor het overige werk is dit vooroordeel onterecht.

Hoe dan ook, gevolg van deze denkwijze is dat Joyce' *Ulysses* als literair monument weliswaar in tal van boekenkasten pronkt, maar slechts door weinigen wordt gelezen. Dat is niet alleen jammer, maar ook onterecht. Zowel het alledaagse materiaal als de stilistische grapjes en eigenaardigheden, die nog vreemd waren voor de lezer van veertig jaar geleden, zijn zo onderhand gaan behoren tot het normale gereedschap van de moderne schrijver. De zogenaamde *stream of consciousness*-techniek bijvoorbeeld, waarmee Joyce als een der eersten in *Ulysses* grillige gedachtenstromen nabootste, is tegenwoordig een vaak gebruikte verteltruc waar niemand meer van opkijkt. En zo kunnen we spreken, niet alleen van de invloed van *Ulysses* op onze eigen literatuur, maar ook andersom. Doordat zoveel van de technieken en stijlen die in Joyce' werk misschien nog nieuw waren nu door zoveel schrijvers als vanzelfsprekend wordt gebruikt, is Joyce' werk toegankelijker geworden.

Revolutie van taal

Zelf heeft Joyce niet veel moeite gedaan het imago van vernieuwing en ondoorgrondelijkheid weg te nemen. Weliswaar heeft hij zich wel eens laten ontvallen

dat *Ulysses* voor de gewone man toegankelijk was, maar hij neigde toch meer naar de (veel strelender) opvatting dat hij met het boek een literair hoogstandje had volbracht:

> De taak die ik mijzelf gesteld had door een boek te schrijven met achttien verschillende gezichtspunten en in evenveel stijlen, ieder klaarblijkelijk onbekend of onontdekt door mijn vakbroeders, dat en de aard van de gekozen legende, wie zou

> daardoor niet de kluts kwijtraken? (*SL* 284)

Hij was er dan ook lang niet gerust op dat al zijn bedoelingen voldoende duidelijk zouden worden en vatte al vroeg het plan op iemand anders een boek met uitleg te laten publiceren. De critici lieten zich niet onbetuigd en *Ulysses* werd omarmd als een ideale aanleiding voor scherpzinnige analyses en behulpzame interpretaties. Alleen al tijdens Joyce' eigen leven werden drie hele monografieën gewijd aan de roman. Al gauw kwam vast te staan dat het boek een crisis in het vertellen vertegenwoordigde. In Nederland huldigde bijvoorbeeld Anthony Bosman deze opvatting:

> Indringender en omvattender dan bij enig ander auteur heeft in het werk van James Joyce de revolutie van de taal zich voltrokken. [...] In *Ulysses* wordt het object gerelativeerd, en waar woord en syntax zo nauw met het object verbonden zijn, is het resultaat de relativering van het woord en de ontbinding van het woordgeheel. (*De revolutie van het woord*, 1947)

'Ontbinding van het woordgeheel' is niet het soort zinsnede dat ertoe bijdraagt de lezer op zijn gemak te stellen. Het is niet verwonderlijk dat bij het leespubliek de gedachte post vatte dat *Ulysses* een experimenteel werk was, waarvan de vertering wel niet meer te volgen zou zijn. Dat is jammer, want daarmee is vele potentiële lezers veel leesplezier onthouden.

Nieuwe literaire goocheltrucs

In de loop der jaren is de nadruk op de ontoegankelijkheid van de literaire vorm waarin Joyce zijn wereldbeeld goot, zo centraal komen te staan dat Richard Ellmann zijn in 1959 gepubliceerde biografie begon met de zin: 'Wij zijn nog steeds bezig te leren hoe we James Joyce' tijdgenoten kunnen worden, hoe we onze tolk kunnen begrijpen.' Al is de 'werkelijkheid' die Joyce tot tekst omvormde die van de periode rond de laatste eeuwwisseling en beperkt deze zich geografisch bijna uitsluitend tot het centrum van de Ierse hoofdstad Dublin, toch is er van het begin af aan weinig twijfel geweest dat het werk een veel weidsere uitstraling heeft. De truc waarin de microkosmos tot *pars pro toto* (het deel als symbool van het geheel) voor de wereld wordt, is wel vaker gebruikt in de kunstgeschiedenis, maar de wijze waarop Joyce met zijn literaire materiaal goochelde, was nog niet eerder vertoond. Joyce koos voor zijn vertelling het leven van alledag en zijn helden waren burgers die er in hun steedse leven een weinig spectaculaire levenswijze op na hielden. Daarnaast trokken het eigenaardige taalgebruik en de stilistische structuren de meeste aandacht.

Laten we trachten het werk van Joyce en vooral *Ulysses* onbevangen te bekijken. Onbevangen, dat wil zeggen, zonder de vele vooroordelen die zich in de loop der jaren aan het oeuvre hebben gehecht. Om dit te bereiken moeten we de talloze produkten van vijftig jaar Joyce-industrie even links laten liggen en een kritische blik werpen op enkele uitspraken van critici in het pre-industriële tijdperk. In hun 'onbevangenheid' hebben zij immers de toon gezet voor de latere studies.

Super-subtiele modernist

Toen *Ulysses* in zijn blauwe omslag met witte belettering verscheen, op Joyce' veertigste verjaardag, 2 februari 1922, was het alsof er een bom insloeg. Veel critici gingen tekeer tegen het boek vanwege de vermeende amorele, antichristelijke boodschap die het zou verkondigen. In Amerika en Engeland werd het boek vanwege zijn pornografische kwaliteiten in de ban gedaan en daar werd het pas in de jaren dertig weer uit verlost. Anderen zagen het boek vooral als een propvol, maar structuurloos geheel dat al snel ging vervelen, al was het alleen maar omdat het veel te veel pagina's telde:

> De heer Joyce heeft een bovenmenselijke poging gedaan om zijn hele bewustzijn [in *Ulysses*] leeg te storten. [...] Elke gedachte die een super-subtiele modernist maar kan bedenken lijkt ergens in de gecondenseerde obscuriteiten van dit boek te zijn verborgen. [...] *Ulysses* heeft vorm, een subtie-

> le vorm, maar de vorm is niet sterk genoeg om overbelasting te kunnen opvangen, niet voldoende om te voorkomen dat de heer Joyce het slachtoffer wordt van zijn eigen anarchie. (John M. Murry in 'Nation & Athenaeum', 22-4-1922)

Het tij begon pas te keren nadat de positieve oordelen van Valery Larbaud, Ezra Pound en T.S. Eliot goed waren doorgedrongen. Om zich te verdedigen tegen de kritiek dat het boek te chaotisch was, zorgde Joyce via andere critici ervoor dat het nieuws uitlekte dat zijn werk gebaseerd was op een hechte structuur. De studie die Stuart Gilbert in 1930 met zijn hulp en aanwijzingen publiceerde, bevatte bijvoorbeeld het schema dat Joyce bij het schrijven had gebruikt. Ieder hoofdstuk krijgt daarin naast de Homerische parallel een orgaan van het lichaam, een wetenschap of kunst, een kleur, een symbool en een techniek toegewezen.

Hoewel de Amerikaan Edmund Wilson, die een invloedrijk essay over *Ulysses* heeft opgenomen in zijn bundel *Axel's Castle* uit 1931, vol lof is over UlyssesA x e l ' s C a s t l e , uit hij een belangrijke bedenking, namelijk dat Joyce de verhaallijn had bedolven onder de vele uitdrukkingen van zijn stilistische virtuositeit en dat het boek bijna uit zijn voegen barstte van feiten en feitjes:

> *Ulysses* is op logische wijze uitgedacht en tot op het laatste detail accuraat gedocumenteerd: alles wat gebeurt is volkomen consequent en we weten precies wat de personages droegen, hoeveel ze voor dingen betaalden, waar zij zich op verschillende tijden van de dag bevonden, welke populaire liedjes ze zongen en over welke gebeurtenissen ze lazen in de kranten, op 16 juni 1904.

Deze uitputtendheid is ook door latere critici aangevoerd en tot een verwijt gemaakt en nog steeds verschijnen er artikelen waarin dat verwijt doorklinkt. Het is inderdaad verbluffend hoeveel namen en schijnbaar onbelangrijke details in de roman zijn verwerkt. Het is daarom niet verwonderlijk dat de indruk heeft postgevat dat de schrijver heeft gestreefd naar alomvattendheid. Op het eerste gezicht lijkt Joyce een naturalistische schrijver van het zuiverste water, maar bij nadere studie blijkt elk detail een rol te spelen in de vertelstructuur en dus significant te zijn. Om deze reden zou men Joyce net zo goed een symbolistische schrijver kunnen noemen. Zulke simpele classificaties zetten de lezer dus licht op het verkeerde been.

Een compleet beeld van Dublin?

Maar de critici dragen niet alleen de verantwoordelijkheid voor dergelijke misvattingen. Joyce zelf heeft bijvoorbeeld in zijn uitlatingen tegenover vrienden veel nadruk gelegd op het realistische karakter van *Ulysses.* In 1918, toen *Ulysses* nog lang niet voltooid was, merkte hij tegen zijn vriend Frank Budgen op:

> Ik wil [...] een beeld creëren van Dublin dat zo compleet is, dat als de stad op een dag plotseling van de aardbodem verdween, deze gereconstrueerd

zou kunnen worden uit mijn boek. (Frank Budgen, *James Joyce and the Making of 'Ulysses' and Other Writings*)

Joyce mocht dat dan wel hebben gewild, maar was Dublin inderdaad van de kaart geveegd, dan had men voor een eventuele wederopbouw weinig aan *Ulysses* gehad. (De uitgebreide secundaire literatuur van de Joyce-industrie kan hier overigens wel zijn nut bewijzen.) Joyce laat heel wat namen vallen in het boek, maar uitgebreide beschrijvingen van straten of gebouwen komen maar mondjesmaat voor, aangezien de schrijver de lezer toespreekt vanuit het perspectief van de bewoners van de stad. En die kennen de stad maar al te goed en hebben aan een half woord genoeg. Bovendien beperkt Joyce zich maar tot een klein stukje van Dublin. Zoals gezegd wekken de vele namen en details de suggestie van compleetheid, maar het boek is allesbehalve compleet.

Aan de legpuzzel van de ene dag waarin de handelingen van de twee hoofdpersonen, Leopold Bloom en Stephen Dedalus, zich af-

spelen, ontbreken bijvoorbeeld vele stukken tijd. Wie tracht de omzwervingen van de twee personages van minuut tot minuut te reconstrueren zal al snel tot de slotsom komen dat er veel perioden zijn die niet in het boek worden beschreven. Voorbeelden van zulke weggelaten momenten zijn al te vinden tussen de eerste drie episoden. De eerste episode eindigt met Stephen Dedalus die op weg gaat naar de school waar hij les geeft en in de tweede episode maken we slechts een relatief kort gedeelte van het eind van Stephens les mee. Over de periode tussen die twee momenten vernemen we niets. Tussen de tweede en de derde episode is ook een periode weggevallen, zodat we nooit met zekerheid te weten kunnen komen, hoe Stephen zich van de buitenwijk Dalkey, waar de school staat, naar het strand bij Sandymount heeft verplaatst.

Voor de omzwervingen van Leopold Bloom, die het grootste gedeelte van *Ulysses* krijgt toebedeeld, geldt hetzelfde. Tussen Blooms aanvaring met de antisemitische nationalist in het café en zijn afstandelijke flirt met Gerty MacDowell op het strand ligt een periode van bijna drie uur die niet volledig kan worden gereconstrueerd. Uit latere hoofdstukken blijkt dat Bloom in ieder geval de weduwe van de die dag begraven Paddy Dignam heeft bezocht om haar adviezen te geven over haar levensverzekering, maar wat er precies tussen hen besproken is en wat hij nog meer heeft gedaan blijft onbekend.

Gebruikte afkortingen

Voor zover niet anders vermeld is in de artikelen de volgende standaard-titelverwijzing aangehouden:
D verwijst naar *Dubliners*, vert. Rein Bloem (Amsterdam: Polak & Van Gennep, 1968; versch. ongewijzigde herdrukken)
FW gevolgd door pagina- en regelnummer verwijst naar *Finnegans Wake* (Londen: Faber & Faber, 1939; versch. herdrukken)
GJ verwijst naar *Giacomo Joyce*, voorw. en aant. Richard Ellmann, naw. Fritz Senn, vert. Gerardine Franken (Amsterdam: De Bezige Bij, 1969)
P verwijst naar *Een portret van de kunstenaar als jongeman*, vert. Gerardine Franken en Leo Knuth (Amsterdam: De Bezige Bij, 1972; versch. herdrukken)
Poems verwijst naar *Poems and Shorter Writings Including* Epiphanies, Giacomo Joyce *and 'A Portrait of the Artist'*, ed. Richard Ellmann et al. (Londen: Faber and Faber, 1991)
SH verwijst naar *Stephen Hero*, ed. John J. Slocum and Herbert Cahoon (Londen, etc.: Granada 1977).
SL verwijst naar *Selected Letters*, ed. Richard Ellmann (London: Faber and Faber, 1975).
U gevolgd door episode-en-regelnummer (bijv. *U* 3.1-2) verwijst naar *Ulysses*, 'the corrected text', ed. Hans Walter Gabler et al. (New York: Random House, 1986).
U gevolgd door paginanummer verwijst naar *Ulysses*, vert. Paul Claes en Mon Nys (Amsterdam: De Bezige Bij, 1994).

Voor verdere informatie, zie ‘Beknopt bibliografisch overzicht’, elders in dit nummer.
OK

Blooms biografie

Een eigenaardig en extreem uitvloeisel van het verlangen om alomvattendheid te lezen in *Ulysses* is het boek *Leopold Bloom: A Biography* (1981). In deze ‘biografie’ doet de Ierse auteur Peter Costello pogingen om Blooms wederwaardigheden van donderdag 16 juni 1904 chronologisch te beschrijven en om zijn

eerdere leven tot die dag bij elkaar te sprokkelen. Vervolgens laat Costello zijn fantasie los op het verdere leven van het echtpaar Bloom na die bewuste donderdag in 1904. Costello behandelt het romanpersonage en zijn gezin dus alsof deze werkelijk hebben bestaan. Uit Costello's traditioneel naturalistische behandeling van Leopold Bloom blijkt hoe saai *Ulysses* had kunnen worden, als Joyce zich niet verder had ontwikkeld en was blijven steken in de stijl van zo veel naturalistische schrijvers van zijn tijd. In deze zin verhoudt *Ulysses* zich tot Costello's boek als *Een portret* tot *Stephen Hero*, het door Joyce verafschuwde en daarom bijna vernietigde naturalistische oer-manuscript van *Een portret.*

Bloomsdag

De alomvattendheid van *Ulysses* is een illusie die gevoed wordt door de veelheid aan schijnbaar onbeduidende details en personages aan de ene kant en de mythes die Joyce direct of indirect de wereld heeft ingestuurd aan de andere kant. Lezers ervaren het boek als werkelijkheid omdat de roman zich afspeelt in een werkelijk bestaande stad, tegen een grotendeels werkelijke, historische en culturele achtergrond, en omdat Joyce ook werkelijk bestaande mensen in zijn tekst heeft verwerkt. Die werkelijkheidsillusie is zo groot dat jaarlijks duizenden literaire toeristen een verre tocht ondernemen naar de plek waar ooit het huis van de familie Bloom heeft gestaan en naar de andere locaties die worden genoemd in *Ulysses.* Met een kaartje van de Dublinse VVV of *The Ulysses Guide* van Robert Nicholson in de hand volgt de bezoeker Blooms omzwervingen door de stad. Restaurants, pubs en koffiehuizen (zoals Bewley's) werven klanten via de zo door Joyce gratis verstrekte reclame. Je ziet dan ook overal in Dublin de voor de uitbaters relevante verwijzingen uit de roman op een goed zichtbare plek in hun etablissement geplaatst.

Vooral op de heilig verklaarde Bloomsdag wemelt het in de stad van de schuifelende bedevaartgangers; sommigen maken hun pelgrimage onder leiding van een deskundige gids, anderen doen het op eigen houtje. Overal staan acteurs die de relevante handeling uitbeelden. Op Bloomsdag doet Dublin denken aan Jerusalem op Goede Vrijdag, wanneer pelgrims massaal de kruisgang van Jezus op de voet volgen. Voor beide soorten bedevaartgangers geldt dat men zich vol overgave laat onderwerpen aan de macht van een verhaal, waarbij de vraag naar schijn of werkelijkheid er niet meer toe doet. Een verhaal dat velen bovendien alleen kennen van horen zeggen.

De eeuwig gesloten deur

Het succes van Bloomsdag bewijst dat Joyce er goed in is geslaagd zijn fictie de uitstraling van werkelijkheid te geven. Toen de fictieve woonplaats van de Blooms, Eccles Street no. 7, werd gesloopt heeft een comité van actie de voordeur nog tijdig weten te redden. Het relikwie verhuisde naar The Bailey, in de jaren vijftig en zestig een literaire pub, waar de dichter Patrick Kavanagh het monument op Bloomsday

1967 met gepaste plechtigheid onthulde: ‘Hierbij verklaar ik deze deur voor gesloten.’ Drommen mensen gapen sindsdien in deze pub naar de deur van het afgebroken huis van de niet-bestaande romanfiguur uit het veelal ongelezen boek: het absurdisme ten top.

De instandhouding van deze functieloze en eeuwig gesloten deur is een goede metafoor voor de nadagen van de Joyce-industrie die nu al zo lang met *Ulysses* en de andere werken heeft gesold dat zij aan het absolute eind van haar Latijn is - maar dit weigert te erkennen. De industrie heeft ondertussen van alle literaire stromingen van deze eeuw geproefd en de teksten trachten in te passen in ieder denkbaar keurslijf: structuralisme, post-structuralisme, post-modernisme, deconstructivisme, feminisme, post-feminisme enzovoort. Het al sinds 1963 verschijnende tijdschrift James Joyce Quarterly, dat vooral in de jaren zestig en zeventig baanbrekend en enthousiasmerend werk verrichtte met voornamelijk uitstekende tekstuitleg, publiceert nu artikelen die zich met het jaar verder van de tekst verwijderen: Joyce en boksen, Joyce en de reclame, Joyce en pornografie, Joyce en.....

Odysseus en Ulixes

Een andere door Joyce' toedoen ontstane mythe is die van het belang van de in het schema voor *Ulysses* opgenomen Homerische parallellen. De titel geeft eigenlijk alles aan wat we moeten weten: dat de hoofdpersoon een moderne Odysseus is. Waar men overigens zelden bij stilstaat is dat het boek de titel ‘Ulysses’ draagt en niet ‘Odysseus’ of ‘Odyssey’. De naam Ulysses, die in het Nederlands vertaald zou moeten worden als Ulixes, is de latijnse vertaling van het Griekse Odysseus (idem in het Engels). Dat Joyce voor de Latijnse naam heeft gekozen heeft misschien te maken met het feit dat hij zich als schrijver ook sterk identificeert met de spreker van de gelijknamige dramatische monoloog van de Engelse dichter Tennyson. Verwijzingen naar Tennysons gedicht ‘Ulysses’ (1842) komen voor in de eerste twee episodes van *Ulysses.* In tegenstelling tot Homerus beschrijft de Victoriaanse dichter niet de avonturen van de Griekse held in de Odyssee, maar laat hij de thuisgekomen reiziger in een lange monoloog peinzen over een nieuwe aftocht. De koning kan niet meer aarden want door zijn lange omzwervingen is hij een vreemde in eigen land geworden. Hij is koning over ‘een woest volk dat hamstert, en slaapt, en eet, en [hem] niet kent’. ‘Kom mijn vrienden,’ zegt de oude avonturier daarom tegen de bemanning die hem op zijn eerdere omzwervingen heeft vergezeld (we parafraseren hier het eind van het gedicht):

> het is nog niet te laat om een nieuwere wereld te zoeken en voorbij de zonsondergang en de sterren te varen voor ik sterf. Hoewel we niet meer de kracht bezitten die vroeger de aarde en de hemel deed bewegen, zijn we wat we zijn: één gelijkmatig temperament van heroïsche harten, zwak gemaakt door tijd en lot, maar sterk van wil om door te zetten, te zoeken, te vinden en niet te wijken.

Van het slot van *een portret van de kunstenaar als jongeman* tot het einde van *Ulysses*

Stephen Dedalus

Aan het doorlopende verhaal van de wordingsroman *Een portret* en *Ulysses* ontbreekt een periode van iets meer dan twee jaar, namelijk die tussen zondag 27 april 1902 en donderdag 16 juni 1904. Een groot deel van die periode is de hoofdpersoon van *Een portret*, Stephen Dedalus, in Parijs, waar hij medicijnen probeert te studeren. Waarom hij niet in Dublin is gebleven, wordt aan het eind van *Een portret* duidelijk: ‘Weg van hier,’ denkt Stephen, ‘nu is de tijd van gaan. Een stem sprak zacht tot Stephen's eenzaam hart, raadde hem te vertrekken. [...] Hij was het twisten moe. Hij zou nu zijn rol gaan spelen’ (*P* 314). Die rol is die van individualist en kunstenaar, want de afvallige priester in de dop is tot het besef gekomen dat hij in het Dublin waar hij is geboren en getogen persoonlijkheid noch literaire ambities zal kunnen ontplooien. Hij wordt er kort gehouden door de macht van de kerk, ook al heeft hij de kerk de rug toegekeerd; door het

nationalisme, ook al weigert hij zich als individualist bij welke groep dan ook aan te sluiten; en door zijn familie die teveel greep blijft houden op zijn emoties. ‘Ik wil nu trachten mij in de een of andere levenswijze of kunst zo vrij mogelijk te maken en zo volledig mogelijk te uiten en mij te verdedigen met de enige wapens waarvan ik gebruik wens te maken - zwijgen, ballingschap en vernuft.’ Zijn vriend Cranly relativeert deze hooghartige woorden met: ‘Vernuft! Wat je zegt! [...] Heb jij dat wel? Arme zielige rijmelaar die je bent!’ (*P* 316) Dodelijke woorden, ook al zijn ze goed bedoeld. Op 16 juni 1904, de dag van *Ulysses*, treffen we de arme zielige rijmelaar dan ook weer in Dublin aan, waarheen hij is teruggeroepen om bij het sterfbed van zijn moeder aanwezig te zijn. De 22-jarige wordt gekweld door schuldgevoelens, want hij heeft geweigerd op zijn moeders verzoek voor haar zieleheil te bidden.
In de eerste drie episoden van *Ulysses* komt zijn rebelse houding tegenover zijn familie, vaderland (bij Joyce moederland) en religie weer volop ter sprake, ditmaal in het bijzijn van vrienden die hij eigenlijk als verraderlijke vijanden beschouwt vanwege hun cynische gedrag. Van zijn dichterschap is weinig terechtgekomen en zijn vruchteloze pogingen tot poëzie later op het strand geven aan dat deze artistieke bloem al behoorlijk in de knop is gebroken.

Leopold Bloom

De schijn van het begin van *Ulysses* bedriegt. Niet de eigengereide intellectuele dichter Stephen, maar de 38-jarige Leopold Bloom, is de Odysseus van de titel, wiens fysieke en geestelijke omzwervingen de lezer mag meemaken. Deze sympathieke advertentiecolporteur van middelbare leeftijd is het hoofd van een gezin dat verder bestaat uit de hartstochtelijke Molly en hun uithuizige dochtertje Milly. Ook voor Leopold staat deze dag in het teken van de dood. Regelmatig doemen in zijn gedachten twee overleden familieleden op: zijn vroeggestorven zoontje en zijn vader die zelfmoord heeft gepleegd. Na het ontbijt dat hij klaarmaakt voor zijn vrouw Molly en een bad in het badhuis wordt de ochtend verder in beslag genomen door de begrafenis van een kennis, Paddy Dignam. 's Middags zwerft hij door het centrum van Dublin - in het gebouw van de krant, de bibliotheek en veel cafés - om advertenties met klanten te regelen. Hij weet dat hij niet voor de avond naar huis terug zal keren, want hij vreest het tafereel dat hij er zou aantreffen. Zijn vrouw, die een tamelijk succesvol zangeres is, verwacht namelijk die middag haar impresario Blazes Boylan, een beruchte vrouwenjager. Gedachten aan het mogelijke overspel tracht Bloom (die sinds de dood van zijn zoontje niet meer in staat is de liefdesdaad te volbrengen) zo veel mogelijk te verdringen. Vergeefs, want heel dierbaar drekkig Dublin lijkt zijn best te doen hem aan de daad te herinneren. Overal wordt gefluisterd, geroddeld en verleidelijk gepraat. Bloom staat zijn mannetje, ook als hij bijna in gevecht raakt met een vurige nationalist die niets moet hebben van joden als Bloom. Na een korte afwezigheid van enkele uren rond het avondeten ontmoeten we Bloom opnieuw, ditmaal aan het strand waar Stephen die ochtend vergeefs trachtte zijn poëtische gedachten in banen te leiden. Terwijl de nabije kerk de avondmis opdraagt en verder weg een vuurwerk wordt afgestoken, verliest onze melancholieke held zich in een avontuurtje op afstand met een meisje dat hem een kijkje onder haar rokken toont. Een natte plek in zijn broek is het gevolg. Later gaat Bloom in het Holles Street ziekenhuis bij een kennis op bezoek die in barensnood is. Terwijl de vrouw een kind baart, drinken Stephen en wat medische studenten zich een gat in de kraag. Het gezelschap vertrekt naar een café en vervolgens naar de hoerenwijk ‘Nighttown’, waar Leopold Bloom zich ontfermt over de laveloze Stephen, die hij kende maar nooit eerder had ontmoet. In het bordeel van Bella Cohen worden zowel Stephen als Leopold geconfronteerd met de nachtmerries van hun verleden, hun verlangens en hun angsten. Stephen krijgt een visioen van de geest van zijn moeder en Leopolds geestesoog neemt zijn vader en zijn zoontje waar. Beiden ontvluchten het bordeel en komen in een wachtlokaal aan de rivier de Liffey bij een kopje koffie tot rust. Hier ontspint zich een gesprek dat door vermoeidheid op verschillende golflengten wordt gevoerd. Bloom voelt zich op vaderlijke wijze tot Stephen aangetrokken en tracht hem te overreden zolang hij thuisloos is in te trekken in zijn huis. Stephen die zich tegen alle autoriteit verzet, neemt na een kopje cacao en een gemeenschappelijke plaspartij in de tuin

van Leopold de benen. Voor Leopold zich te slapen legt naast zijn vrouw geeft hij haar een teken van genegenheid: ‘Hij kuste de ronde volle bolle mollige meloenen van haar achterste, op elk vol bollig halfrond, in hun bolle meloenige groef, met geheime langdurige uitdagende meloenbollige kus.’ (vertaling Vandenbergh, p. 818) Blooms laatste vermoeide gedachten gaan naar Sinbad de Zeeman.

Molly Bloom

In de laatste episode is Molly Bloom aan het woord die in haar nachtelijke overpeinzingen terugdenkt aan het avontuur dat zij heeft meegemaakt. Leopold blijkt die middag inderdaad hoorndrager te zijn geworden, want Blazes Boylan heeft zijn vleselijke lusten op haar gebotvierd. Als ze al haar (voornamelijk platonische) vrijers de revue laat passeren komt haar echtgenoot als winnaar uit de bus. Het laatste woord dat ze uit, is het jawoord waarin haar huwelijksbelofte zich vermengt met de hartstochten die zij kende in het Gibraltar van haar jeugd.
Ruud Hisgen en Adriaan van der Weel

[Vervolg: Odysseus en Ulixes]

Joyce zelf, net als zijn *alter ego* Stephen, heeft ook zijn land verlaten omdat hij daar niet kan aarden; ook zij beschouwen hun volk als een woest volk dat slaapt en eet en hen niet kent en gaan liever op zoek naar een nog onbekende wereld. Dat zowel Tennyson als Joyce daarbij een metafoor voor hun schrijverschap in gedachten hebben, ligt voor de hand.

Vader en zoon

Voor de *compositie* van *Ulysses* is de *Odyssee* van Homerus natuurlijk van groot belang geweest voor Joyce. Het epos was voor hem een hulpmiddel om de bouw van zijn eigen reusachtige constructie in goede banen te leiden. Hij raadde zijn tante Josephine Murray in Ierland in 1922 aan de *Odyssee* te lezen alvorens zich aan *Ulysses* te wagen:

> U schrijft dat er een heleboel is dat u niet begrijpt. Ik had u gezegd dat u eerst de *Odyssee* moest lezen. Omdat u dat niet hebt gedaan heb ik mijn uitgever gevraagd u een artikel te sturen dat er een beetje licht op kan werpen. Koop dan onmiddellijk de *Adventures of Ulysses* (wat het verhaal van Homerus is in eenvoudig Engels en sterk verkort) door Charles Lamb. Dat leest u in een avond en u kunt het kopen bij Gill of Browne and Nolan voor een paar shilling. Probeer dan *Ulysses* nog een keer. (*SL* 293)

De navertelling van Homerus door Charles Lamb had Joyce in zijn jeugd zelf ook gelezen en is waarschijnlijk ook een reden voor de keuze van zijn titel. Maar hoeveel Joyce ook aan de *Odyssee* te danken had, zolang de lezer het verhaal van Odysseus maar in grote lijnen kent, is grondige bestudering van het boek niet noodzakelijk. Sterker nog, de nadruk op de Homerische parallel heeft op zich weer geleid tot de misvatting dat Stephen op zoek zou zijn naar zijn (geestelijke) vader, Bloom, net zoals Telemachos op zoek is naar zijn vader, Odysseus. Uit alles blijkt dat Stephen juist probeert de avances van de goedbedoelende Bloom (die overigens zelf wel op zoek is naar een substituut-zoon) te ontwijken. Hij heeft weinig ontzag voor zijn eigen vader en heeft geen haast een nieuwe vaderfiguur te vinden.

Sfinx

Vlak na de Tweede Wereldoorlog signaleerde de Nederlandse Joycekenner Jacques den Haan al in zijn studie *Joyce, mythe van Erin* (1948, in 1967 in uitgebreide vorm bij de Bezige Bij herdrukt als *James Joyce*) het grote verlangen van de critici naar een betrouwbare biografie van Joyce. De biografie hield de belofte in van oplossingen voor hardnekkige raadsels, psychologische of feitelijke verklaringen voor allerhande eigenaardigheden. Maar, zegt Den Haan:

> Het is de vraag of Joyce nog ooit te achterhalen zal zijn. Het is ook de vraag of dat in laatste instantie belangrijk is, hoezeer wij op het ogenblik naar meer documentatie kunnen verlangen.

In de zoektocht naar betekenis in het oeuvre heeft de biografie desondanks altijd een belangrijke rol gespeeld. Er is ook geen enkele reden waarom dat niet zou mogen, zolang het maar niet zo is dat kennis van de biografie als bittere noodzaak gaat gelden. En ook hier geldt dat zulke kennis, als we niet goed opletten, evengoed misleidend als verklarend kan zijn. We lopen voortdurend het gevaar dat onze kennis van de biografie een zuivere lezing van het werk doorkruist.

Ondanks alle onzin die het licht heeft mogen zien, ondanks de biografie, is het werk ondertussen als een rots in de branding blijven staan. Jacques den Haan:

> [Joyce'] werk ligt in de wereld als een nieuw beeld van de sfinx, het blijft boeien, het is vol raadsels, vol beloften van nieuwe mogelijkheden, het noemt het begin en het einde, het spreekt van het leven in de kosmos en van zo maar een dag in Dublin, een dag van Stephen en Bloom en een nacht van Earwicker. Wie is Stephen, wie is Bloom, wie is Earwicker? Is het Joyce? Zijn wij het? Is het de moderne mens, de mens van onze eeuw, die zonder hoop, zonder doel door de dagen zwerft, geheime rijken plundert in de nachten, die roofbouw pleegt, leeft van zijn intelligentie, uitgeworpen is en zeer verlaten? Muggen op de muren der eeuwigheid!

Als het dan niet werkelijk noodzakelijk is de biografie van Joyce te kennen, een uitgebreide studie van de *Odyssee* te maken of ons te laten afschrikken door de vrees voor ondoor-

dringbare verteltechnieken en stijlen, hoe moet de lezer zich dan wel uitrusten voor hij zich aan *Ulysses* waagt? Want dat het boek meer van de lezer vergt dan de gemiddelde detectiveroman hoeft niet ontkend te worden. Het lijstje hoeft niet lang te zijn: (1) lees het prozawerk van Joyce in chronologische volgorde (*Dubliners, Een portret, Ulysses*, eventueel gevolgd door *Finnegans Wake*; (2) zorg iets te weten te komen over de stad die in ieder van de boeken zo'n belangrijke rol speelt, Dublin; (3) lees iets over de Ierse culturele en politieke achtergrond.

Organische eenheid

Dat het boek het simpelste via het eerdere werk benaderd kan worden komt doordat het hele oeuvre van Joyce zo'n hechte organische eenheid vormt. De korte schetsen van *Dubliners* geven een indringend beeld van de claustrofobische samenleving waaraan de jonge Stephen in *Een portret* zoveel moeite doet te ontsnappen om de ruimte te vinden om zich te ontplooien. In *Ulysses* worden in Bloom (de rijpere, meer bezadigde, zelfs wijze man) en Stephen (de jonge, opvliegende betweter) twee wereldbeelden en twee visies op Dublin naast elkaar gezet. Het perspectief verbreedt zich traploos van de benauwende miniaturen van *Dubliners* tot het grootse wereldomvattende spektakel van *Finnegans Wake.*

Een minimum aan topografische kennis kan verhelderend zijn, gezien het feit dat Dublin zowat de hoofdrol speelt in het hele werk. Het is niet nodig in Dublin te gaan wonen of een Ierse Bloomsdag mee te maken. Bestudering van de plattegrond van Dublin (liefst een uit 1904) en wat foto's zal al veel verduidelijken. Handig in dit verband is het reeds genoemde boekje van Nicholson. De lezer die precies wil weten hoe de vork in steel steekt, moet zich *A Topographical Guide to James Joyce's* Ulysses van Clive Hart en Leo Knuth aanschaffen. Wel is het ongetwijfeld zo dat een bezoekje aan de hoofdstad van Ierland een diepere dimensie aan de leeservaring geeft. Het kan bepaald geen kwaad een avond in een Ierse pub door te brengen, de geur van brandende turf op te snuiven, met Ieren in Ierland kennis te maken. Een wandeling door de straten van Dublin zal voor veel *aha-erlebnissen* zorgen als men *Ulysses* leest.

Joyce' Ierse achtergrond

Toen Joyce in 1904 zijn vaderland Ierland verliet, heeft hij ongetwijfeld visioenen gehad van het meesterwerk dat zijn zelf opgelegde verbanning, deze bevrijding van het enge katholicisme, het culturele chauvinisme en de burgerlijkheid, zou opleveren. Hij zette zich met hart en ziel af tegen de Ierse schrijvers die zich hadden verenigd in de Irish Revival, ook wel genoemd the Irish Renaissance: schrijvers als George Moore, John Millington Synge, Padraic Colum, Lady Gregory en natuurlijk William Butler Yeats. Joyce vond dat een zichzelf respecterend schrijver deel moest uitmaken van een internationale literatuur. De schrijvers van de Ierse Revival daarentegen probeerden met veel vertoon van nationalistisch sentiment een Ierse identiteit te

vinden in het ‘volkseigen’ en in de oude Keltische mythen en sagen, vaak zonder dat zij zelfs maar de Ierse taal, het Gaelic, meester waren. Joyce richtte zich vanaf het begin van zijn schrijverschap op schrijvers als Ibsen, Baudelaire, en Tsjechov, op de klassieken, de Bijbel, Homerus, Dante, Goethe, Shakespeare, Tolstoy, Rabelais, Sterne en Swift, zonder dat hij zijn eigen Ierse achtergrond verloochende of veronachtzaamde. Ierland zou altijd centraal blijven staan in zijn oeuvre.

De vlucht uit Ierland

Joyce' bezwaar tegen het werk dat de Ierse Revival voortbracht, was voornamelijk dat deze groep schrijvers de Ierse geschiedenis idealiseerde en vertekende tot een romantisch melodrama, in het geloof dat het nieuwe Ierland zich nu voorgoed uit de Engelse omstrengeling zou losmaken. Joyce stelde hun provincialisme in een aantal geschriften aan de kaak, vooral in het schotschrift *Het Heilig Officie.* Hier stelt hij zichzelf voor als het laxeermiddel dat de geconstipeerde Ierse literatuur moet ontlasten:

> [...] mijn persoon heeft part noch deel
> Aan heel dat Ierse volkstoneel -
> [...] Heel die kliek hiervoor genoemd
> Heeft mij tot haar riool benoemd.

En over Ierland, dat traditioneel als een vrouw wordt gezien (veelal een maagd) zegt hij:

> En voor het maagdje schuw en bang
> Heb ik ook wat noten op mijn zang.
> Want niet in 't minst verrast bespeur ik
> Die zweem van schoonheid in haar blik,
> Die maagd'lijk zegt: ‘Ik durf niet goed.’
> Op mijn verdorven minnegroet.
> Op straat met mij dan lijkt mijn elf
> Geheel en al de onschuld zelf.
> Maar 's nachts zo zwoel in bed naast mij
> En met mijn hand vlakbij haar dij
> Dan heeft mijn liefje - schaars gekleed -
> Wèl van de vlam der lusten weet.

Dit Ierland van hypocrisie en verraad gaf Joyce niet de ruimte om zich als schrijver te ontplooien. Het ontbrak er aan zwaargewichten - moreel en literair - voor wie hij ontzag kon opbrengen en die hij kon navolgen. Met Nora Barnacle, die hij enkele maanden voor zijn vertrek uit Ierland op 8 oktober 1904 had ontmoet, vluchtte hij naar het vasteland van Europa. Als zelfverklaard balling zou Joyce met Nora aan zijn zij de resterende 38 jaar van zijn 59-jarige leven op het vasteland verblijven. Hij zwierf er rond, van Italië naar Parijs, naar Zürich, naar Italië en weer naar Parijs om uiteindelijk, in 1941, te sterven in Zürich. Met *Ulysses* creëerde Joyce een gedenkteken voor de omslag in zijn leven die begon op donderdag 16 juni 1904, de dag waarop Nora voor het eerst met hem uit wandelen ging en zij hem aan de oever van de Dodder verraste door hem af te trekken. Zijn hele verdere leven heeft hij naast deze gelukzalige herinnering een bittere wrok met zich meegedragen over de Ierse hypocrisie die het hem niet kon vergeven dat hij, van *Dubliners* tot *Finnegans Wake*, de geïdealiseerde maagd Ierland had beschreven zoals ze werkelijk was:

> De fout die sommige moralisten maken [...] is dat ze een minder grote hekel hebben aan onplezierige verschijnselen dan aan degeen die op het bestaan daarvan wijst. [...] Mensen blijven het immoreel vinden als een schrijver weigert te zwijgen over zaken die toch al bestaan. [...] Ik heb de mensen en omstandigheden in mijn land beschreven; ik heb een bepaald slag stadsmensen van een bepaald maatschappelijk niveau afgebeeld. Dat hebben ze me niet vergeven, (geciteerd in Ellmann, *James Joyce*, p. 688-89)

Als Ierland dan een vrouw was, beschreef hij haar zoals hij Molly Bloom in *Ulysses* beschreef: als een vrouw van vlees en bloed, aantrekkelijk maar grillig, met al haar menselijke fouten en tekortkomingen.

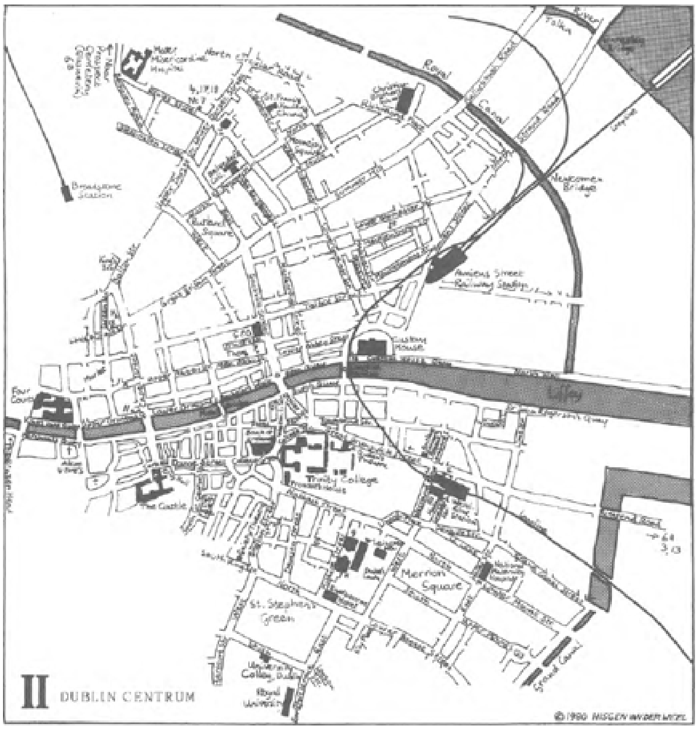
Dit schema en het bijbehorende kaartje zijn samengesteld voor het gemak van de lezer van *Ulysses.* In de intekenfolder van De Bezige Bij voor de nieuwe vertaling van *Ulysses* is een oudere versie van dit schema opgenomen, dat wij eerder publiceerden in het tijdschrift *Overmaat* (februari 1982). We hebben het schema zoals het hier is afgedrukt voor deze publikatie geheel herzien. De exacte tijdsaanduidingen danken we aan Clive Hart en Leo Knuth, *A Topographical Guide to James Joyce's* Ulysses, 5de, verbeterde druk, 1981. Onder 'perspectief' wordt verstaan de overheersende zienswijze van een bepaald personage in de betreffende episode. Joyce zelf heeft ooit ook een schema losgelaten op zijn publiek, dat vooral inzicht biedt in de structuur die Joyce als houvast gebruikte hij het schrijfproces. (Zie bijvoorbeeld Richard Ellmanns *Ulysses on the Liffey*, Faber, 1972.)

Deel 1, episoden 1-3 = Telemachiade: de omzwervingen van Telemachos (Stephen Dedalus)

Deel 2, episoden 4-15 = Odyssee: de omzwervingen van Ulixes (Leopold Bloom)

Deel 3, episoden 16-18 = Nostos: de thuiskomst op Ithaka (7 Eccles Street, woonhuis van familie Bloom) bij Penelope (Molly Bloom)

Afkortingen: Leopold Bloom = B Stephen Dedalus = S ND = noord Dublin ZD = zuid Dublin



Legenda:
A Mary's Abbey
B Standbeeld van O'Connell (‘The Liberator’) bij O'Connell Bridge
C Butt Bridge
D Merchant's Arch
E standplaats voor huurrijtuigen
F Davy Bryne's pub in Duke Street
G Molesworth Street
H National Museum (tegenover 9, National Library)
I St George's Church in Hardwicke Place
J Ballast Office
K Capel Street Public Library
Nelsons Pilaar staat voor het hoofdpostkantoor (GPO) in Sackville Street

Nighttown ligt tussen Amiens Street, Lower Gardiner Street, Talbot Street en Lower Gloucester Street
De cijfers corresponderen met de nummers van de episoden.

Episode	Tijd	Plaats
1	8.00-8.45	Op, in en om de Martello Tower, Sandycove, ZD
2	9.45-10.39	Mr Deasy's school, Dalkey, ZD
3	11.00-11.45	Sandymount Strand, ZD
4	8.00-8.45	In en bij B's huis in 7 Eccles Street, ND
5	9.45-10.40	Van Sir John Rogersons Quay via Westland Row richting badhuis in Nassau Street, ZD
6	11.00-12.00	Van Dignams huis in Sandymount, ZD via centrum naar Prospect begraafplaats, ND
7	12.00-13.00	Redactieruimte van Freeman's Journal en omgeving van O'Connell Street, ND
8	13.00-14.00	Van O'Connell Bridge langs Trinity College via Grafton Street en Duke Street naar Kildare Street, ZD
9	13.45-14.15	Kantoor in de National Library, Kildare Street, ZD
10	14.55-16.00	Diverse locaties in Dublin; de cavalcade van de onderkoning rijdt van Phoenix Park, ND via het centrum naar Mirus Bazaar, ZD
11	15.38-14.15	In en bij de bar van het Ormond Hotel, Ormond Quay, ND
12	16.45-17.45	Barney Kiernans pub, Little Britain Street, ND
13	20.00-21.00	Sandymount Strand, ZD bij Leahy's Terrace

14	22.00-23.00	National Maternity Hospital (kraamkliniek) in Holles Street, ZD
15	23.15-00.40	Nighttown; Bella Cohens bordeel in Mecklenburgh Street, ND
16	00.40-01.00	Wachtlokaal onder de Loopline Bridge bij het Custom House, ND
17	01.00-02.00	Keuken, 7 Eccles Street, ND
18	na 1.30	Echtelijke sponde, 7 Eccles Street, ND

Episode	Handeling	Kenmerk/stijl	Perspectief	Verklaring episode-titel
1	Ontbijt; bad Mulligan	Ochtendritueel; religie	S	Telemachos: Stephen
2	S geeft les; Mr Deasy geeft salaris en raad	Historische feiten en hun interpretatie	S	Nestor: Mr Deasy
3	S wandelt filosoferend over het strand	'Esse est percipi' metafysische overpeinzingen	S	Proteus: de eeuwig veranderende zee
4	B doet boodschappen, maakt ontbijt, leest op w.c.	Ochtendritueel	B	Calypso: nimf uit B's tijdschrift
5	Op weg naar badhuis zwerft B door stad, haalt brief af, woont mis bij, koopt zeep	Bedwelming: woorden, muziek en geuren	B	Lotuseters: de indolente kant van Dublin
6	B woont uitvaart Paddy Dignam bij	Metafysische overpeinzingen	B	Hades: begraafplaats
7	Werk (B) en discussie (S) in het krantengebouw	Holle frasen, journalistiek en retorica	B/S	Aeolus: de tochtige redactieruimte
8	Op weg naar de bibliotheek luncht B in pub, ontwijkt Boylan	Spijsvertering als metafoor voor denkproces	B	Lestrygoniërs: eters
9	Literaire discussie met speculaties van S over leven en werk van Shakespeare	Betoog en argumentatie; literatuur; maskerade	S	Scylla & Charybdis: Mulligan & AE.

10	Activiteiten van diverse Dubliners: B, S, Molly, Boylan, etc.	Techniek van filmmontage	Diverse Dubliners; alziende verteller	Dwalende rotsen: Dubliners
11	B eet, tegen een muzikale achtergrond, waar Boylan (op weg naar Molly) drinkt	Structuur van muziek compositie zoals fuga	Alziende verteller/ B	Sirenen: barmeiden
12	Een bekrompen nationalist tart B	Epische overdrijvingen zoals in Oudierse literatuur	Verteller	Cycloop: antisemitische nationalist
13	Gerty flirt op afstand met B; B masturbeert; vuurwerk en avondmis	Beeldende stijl van keukenmeidenroman	Gerty/B	Nausicaä: Gerty MacDowell
14	B bezoekt een vrouw in barensnood; S en vrienden bedrinken zich in de kliniek	De evolutie van Engelse literaire stijlen is metafoor voor de wording van een boreling	Verteller	Ossen van de Zon: de sfeer van vruchtbaarheid en rust
15	Bezorgd volgt B S die dronken in moeilijkheden raakt	Toneel; Walpurgisnacht; realiteit vermengd met illusie	B en S	Circe: hoerenmadam Bella Cohen
16	B ontfermt zich over S tot deze nuchter is; gesprek	Breedsprakigheid, clichés, gekunsteldheid	Verteller	Eumaeus: Skin-the-Goat
17	S en B praten bij warme cacao; S slaat aanbod van onderdak af; afscheid S van B na urineren in tuin	Dialoog; catechisatie; pseudo-wetenschappelijk taalgebruik	Verteller	Ithaka: 7 Eccles Street

18	B gaat naar bed waar Molly mijmert over haar leven, Boylan, S en B	Monoloog vol grillige gedachtenstromen vlak voor slaap	Molly	Penelope: Molly Bloom

© Hisgen van der Weel

Onno Kosters
Biografictie of mythografie
Leven, en werk van James Joyce

> *Het gevaar schuilt*
> *in al te mooie identificaties.*
> (Samuel Beckett,
> 'Dante... Bruno. Vico .. Joyce')

In de meest recente biografie over Joyce schrijft Morris Beja: 'Weinig kunstenaars hebben in zo'n mate - en op zo'n heldere wijze en in zulk detail - de stof van hun eigen leven gebruikt bij het weven van hun ficties.' 'Verbeelding is geheugen,' zei Joyce tegen zijn vriend Frank Budgen, die de biografie van een man en zijn boek schreef: *James Joyce and the Making of Ulysses.* Het was Joyce onmogelijk zijn verleden te vergeten, dat ging zijn toch niet geringe krachten te boven. Zijn werk is dan ook doorspekt, zo lijkt het, met portretten van de kunstenaar als mens: als kleuter, schooljongen, puber, jonge man, student, vriend, minnaar, vijand, balling, leraar, schrijver, zakenman, kunstenaar, rijmelaar, humanist, musicus, echtgenoot, dronkaard, vader, opa, stervende, dode. Enzovoort. Niet noodzakelijkerwijs in die volgorde. Daarnaast hebben Joyce' werken en de voor een belangrijk deel door hemzelf georkestreerde receptie ervan, alsmede de illustere status die hij gedurende de jaren twintig en dertig kreeg, al tijdens zijn leven een mythe van hem gemaakt.

Die mythe, en de onlosmakelijkheid van leven en werk hebben het Joyce' biografen niet makkelijk gemaakt. Vooral het leven van de jonge Joyce lijkt een rijke bron voor interpretaties van het werk. Het ligt immers voor de hand de figuur Stephen Dedalus van *A Portrait of the Artist as a Young Man* (hierna: *Portrait*) en *Ulysses* te identificeren met de auteur-in-wording: een ambitieuze jongeman die er van meet af aan alles aan doet om toekomstige professoren eeuwenlang bezig te houden, om zo zijn onsterfelijkheid te bewerkstelligen. Maar ook andere personages ziin ogenschijnlijk versies van mensen die werkelijk hebben bestaan: Molly Bloom zou Joyce' vrouw Nora Barnacle zijn (nee, zei Nora zelf, Molly was veel dikker); de 'dikke' (*U* 7) maar desalniettemin 'vliegende Mercurius' (*U* 21) Buck Mulligan zou Oliver St John Gogarty zijn, enzovoort. Kortom: verdacht veel uit Joyce' werk houdt innig verband met zijn leven. Dat geldt niet alleen voor *Portrait* en *Ulysses*: *Finnegans Wake* kan, gezien de honderden meer en minder verkapte verwijzingen naar het voorafgaande werk en naar vele mensen en gebeurtenissen in Joyce' leven, misschien worden beschouwd als de culminatie van zowel leven als werk. Schreef Joyce immers niet 'over' (in beide betekenissen van het woord) 'every square inch of the only foolscap available, his own body' (*FW* 185.35-36)?

Autobiografisch georiënteerde lezingen van zijn werk lijken wel degelijk Joyce' bedoeling te zijn geweest. We weten dat hij zich al op jonge leeftijd 'Stephen Daedalus' liet noemen (met ae, hetgeen ook de spellingswijze is in het postuum uitgegeven 'proto-*Portrait*' *Stephen Hero*). Ook ondertekende hij zijn eerste verhalen en nogal wat brieven met die naam. Bovendien hebben zijn biografen ons *verteld dat* in de figuur Stephen De/aedalus de kunstenaar als jongeman is te herkennen. En die biografen hadden het weer uit brieven en andere documenten, uit James' broer

Stanislaus' dagboeken en diens ‘biografie uit de eerste hand’, *My Brother's Keeper*. Sommigen hadden het van Joyce zelf: Herbert Gormans versie van het leven van Joyce (1939) werd hem door de fabulator in hoogst eigen persoon welhaast ingefluisterd. Kortom: wie hebben er eigenlijk Joyce' biografie geschreven, anders dan Joyce zelf?

Metamorfosen

De verlokkingen om Joyce een autobiografisch schrijver te noemen zijn groot. Zoals het

voor Joyce onmogelijk was om zijn werk te schrijven zonder er zijn leven in te betrekken - en voor welke schrijver geldt dat niet? - is het inderdaad onmogelijk te schrijven over Joyce' leven zonder er zijn werk in te betrekken. Maar het is nuttig je te realiseren dat Joyce je laat ronddwalen in een gemetamorfoseerde werkelijkheid. Hij laat je stukjes van zijn leven zien door een spectaculaire bril, die manipulaties van dat leven veroorzaakt: hij creëerde *zijn* versie van de werkelijkheid - had hij een andere keuze? - zoals hij voor Bloom en Stephen in episode 15 van *Ulysses*, 'Circe', *hun* werkelijkheid creëerde - waar in werkelijkheid weinig tot niets van overblijft.

> Er waren ook nog [...] het feit dat het leven zich met schokkende metamorfosen van een pril begin via rijping tot verval ontwikkelt. (*U* 734)

Joyce creëerde biografictie. Zijn biografen creëerden mythografie.

Joyce' biografen lijken zijn leven nogal eens als door een door Circe betoverde bril te hebben gezien - hadden ze een andere keuze? Maar in tegenstelling tot de indruk die in verschillende mate wordt gewekt door Joyce' biografen *is* Stephen niet James, *is* Mulligan niet Gogarty, *is* Molly niet Nora, enzovoort. (Brenda Maddox maakt het het bontst door haar biografie over Nora als ondertitel *The Real Life of Molly Bloom* mee te geven.) Evenmin als *Ulysses* Ulysses *is*, of Ulixes - laat staan Odysseus.

Ter illustratie van het bovenstaande loont het hier, even een zijsprong te maken: over de vertaling van Joyce' titel *Ulysses* stellen Paul Claes en Mon Nys in een interview: 'Het wordt *Odysseus*' (dat werd het niet). De vertalers beweren dat 'Ulysses voor Engelsen de gewone naam van de Griekse held is, terwijl datzelfde Ulysses in het Nederlands ongewoon plechtig of latiniserend klinkt.' Maar *Ulysses* gaat niet over 'de Griekse held' Odysseus. Het gaat ondermeer over de Ier Leopold Bloom (althans, hijzelf vindt dat hij Iers is, niet iedereen in *Ulysses* is het daarmee eens); over een kleine joodse ('al ben ik er in feite geen', *U* 734) advertentiecolporteur die, om maar wat te noemen, in Dublin op 16 juni 1904 naar een begrafenis gaat, wat werkt, wat eet, wat drinkt, wat ruzie maakt, zich ontfermt over een losgeslagen jongere en te laat thuis komt. Het verengelste latijn 'Ulysses' (Joyce sprak het uit als 'Oélisees') is zelf al een via vele omzwervingen bereikte vertaling: de naam is afgeleid van de gelatiniseerde versie van de naam van de Griekse held Odysseus. Diens verhaal - wanneer we geloven wat Joyce zelf, op grond van zijn lezing van de werken van de Franse classicus Victor Bérard, hoogst toepasselijk achtte - was gebaseerd op een voor handelaars en reizigers gecreëerde, van oorsprong Phoenicische - en daarmee Semitische - handleiding voor het bezeilen van de Middellandse zee. De afstand tussen de Griekse(?) Odysseus en de Ierse(?) Bloom is groot. Evenzo is de afstand tussen Joyce en zijn creaties groot. Analoog aan het bovenstaande zouden we kunnen stellen dat de jonge man Stephen De/aedalus een vertaling is, afgeleid van Daedalus (en Icarus) uit Ovidius' *Metamorfosen*, en 'proto-martelaar' Stephanus (*Handelingen* 6 en 7), wier stof voor verhalen met elkaar en met Joyce' hoogst persoonlijke versies van zijn eigen leven zijn verweven. Stephen en Co. zijn leugens om wille van de leugen, en die leugen noemen we ironie, kunst - biografictie. Zolang dat voorop blijft staan is het mogelijk om Joyce' leven aan de hand van zijn werk te verlevendigen, zonder te zeer bij te dragen aan de mythografie.

Hopsa'n zooneenzoon, Hopsa!

2 februari 1882: in Dublin, hoofdstad van de Engelse kolonie Ierland, wordt James Augustine Aloysius Joyce geboren als eerste kind van John Stanislaus en Mary ('May') Joyce (*née* Murray). Uit het huwelijk zouden vijftien kinderen worden geboren, waarvan er uiteindelijk tien hun kinderjaren zouden overleven. Joyce' vader was aanvankelijk een welvarend man. Allengs echter gleed hij, en met hem zijn gezin, door een al te opportunistisch beheer van het familiekapitaal af tot bittere armoede. Voor Joyce zijn zijn vader als persoon en diens onfortuinlijke val belangrijke bronnen van inspiratie geweest. Toen de man in 1931 overleed, schreef Joyce dat hij,

'zelf ook een zondaar', altijd veel van hem had gehouden en dat vanwege zijn droge ('of liever gezegd natte') humor, 'honderden pagina's en tientallen personages' van hem afkomstig waren.

Twee jaar na James wordt Stanislaus geboren. Ondanks hun uiteenlopende karakters (James werd thuis 'Sunny Jim' genoemd, Stanislaus 'Brother John') zouden de twee een hechte band met elkaar krijgen. Stanislaus' dagboekaantekening 'Hij [James] heeft me gebruikt zoals een slager zijn aanzetstaal gebruikt om zijn mes te slijpen', duikt ook op in *Ulysses*, waar Stephen zijn broer 'mijn wetsteen' noemt (*U* 227).

In 1888 gaat Joyce naar Clongowes Wood College bij Salins, een plaatsje ten zuid-westen van Dublin. Het is een prestigieuze kostschool, met aan het hoofd de 'milde, minzame, rectorale, afkeurende' (*U* 589) Pater John Conmee. De school is vereeuwigd in *Portrait*, waar Stephens onvrijwillige val in een greppel de val van Parnell echoot: Parnell, voorvechter van de Ierse onafhankelijkheid, leider van de Irish Parliamentary Party, had een relatie met de getrouwde Kitty O'Shea. Toen die relatie uitkwam, was dat ook voor Parnells medestanders reden om hem genadeloos te laten vallen. Voor Joyce moet het een van de eerste en indrukwekkendste voorbeelden zijn geweest van het fenomeen verraad, hetgeen in zijn werk *en* in zijn leven een prominente rol zou spelen. Parnell, die in 1891 overleed, keert terug in *Portrait* (het Kerstmaal, p. 46-48) en in *Ulysses*, waar bijvoorbeeld na de begrafenis van Paddy Dignam nog een bezoek wordt gebracht aan 'het graf van de leider' (vertaling van Vandenbergh, p. 132). In het jaar van Parnells overlijden schreef Joyce (negen jaar oud!) het verloren gegane 'Et Tu, Healy', een aanval op Timothy Healy, een van de 'verraders' van Parnell.

In juni 1891 wordt Joyce, waarschijnlijk om financiële redenen, van Clongowes afgehaald en op de aanzienlijk minder hoog aangeslagen Christian Brothers School in Dublin geplaatst. In 1893 vervolgt Joyce zijn opleiding aan Belvedere College. Na aanvankelijk zeer goede resultaten zakken zijn cijfers in 1898 tot een dieptepunt. Hij is met zijn hoofd bij andere zaken: moet hij kunstenaar worden? Priester? De gewetensnood waarin Joyce verkeerde wordt uitvergroot weergegeven in met name hoofdstuk 3 van *Portrait.*

Bous Stephanoumenos!

In 1898 haalt Joyce het toelatingsexamen voor de Royal University, waar hij moderne talen gaat studeren. Gedurende zijn studiejaren ontkomt hij er niet aan betrokken te worden bij het opnieuw ontluikend, sterk op het Keltische verleden geënte vrijheidsideaal in Ierland. Ondanks zijn grote sympathie voor de voorvechters van de onafhankelijkheid zou hij altijd waken er direct mee te maken te krijgen, en zich zo in de netten van nationaliteit, taal en geloof te laten strikken: 'Ik zal proberen die netten te ontvliegen' (*P* 259). Hij stortte zich liever met overgave op het kunstenaarschap. In 1901 publiceert Joyce het essay 'Ibsen's New Drama' in de gerenommeerde Fortnightly Review. Voor dat artikel, over *Als wij doden ontwaken*, wordt Joyce bedankt door niemand minder dan de meester zelf. Joyce schreef hem een openhartige brief terug. Zijn eigen toneelwerk zal, als we 'Circe' niet meetellen, in de schaduw blijven staan van dat van Ibsen.

In oktober van hetzelfde jaar publiceert Joyce samen met zijn vriend Francis Skeffington een pamflet. Skeffington, in 1916 tijdens de Paasopstand vermoord, neemt het in zijn stuk op voor gelijke rechten voor vrouwen. Joyce' 'The Day of the Rabblement' neemt stelling tegen het zelfgekozen isolement waarin het Irish Literary Theatre opereerde.

Als Joyce in 1902 zijn baccelaureaat in moderne talen haalt, nopen de financiële omstandigheden van zijn familie hem een beroepsopleiding te kiezen. Hij zal een medische opleiding gaan volgen. Hoewel al spoedig blijkt dat hij eigenlijk absoluut geen aanleg voor medicijnen heeft, besluit hij in december van dat jaar naar Parijs te vertrekken om het daar nog eens te proberen. Het was nog niet zijn definitieve vertrek naar het continent, maar dat zou niet lang op zich laten wachten. In april 1903 roept een telegram hem terug naar Ierland; het luidt in *Ulysses*, in de vertaling van Vandenbergh: 'Moeder stervend

overkomst gewenst vader' (p. 52). Het telegram is een 'bezienswaardigheid' (*U* 48) en pas sinds Gablers editie weten we waarom: 'Moeder' blijkt te zijn gespeld 'Noeder' ('Nother'). Claes en Nys vertalen als volgt: 'Noeder stervend kom terug vader' (*U* 48). Joyce' moeder sterft in augustus. Net als Stanislaus weigert James aan haar laatste wens, te bidden voor haar zielerust, tegemoet te komen. Het zal een van de belangrijkste aanleidingen vormen tot Stephens gewetensnood in *Ulysses.* Joyce' laatste langere verblijf op het 'van priesters vergeven, van God verlaten eiland', zoals hij Ierland in een brief aan Nora noemt, duurt zo'n anderhalf jaar. In het voorjaar van 1904 geeft Joyce les aan de Clifton school in Dalkey, een buitenwijk van Dublin. Op 16 juni van dat jaar maakt hij (hoogstwaarschijnlijk) zijn eerste wandeling met zijn latere levensgezellin, de uit Galway afkomstige Nora Barnacle.

In de zomer van 1904 worden er enkele verhalen van zijn hand, die later deel van *Dubliners* zullen uitmaken, gepubliceerd in The Irish Homestead. In september logeert hij een paar dagen bij Oliver Gogarty en een Engelse kennis van deze in een voormalig fort, de Martello Tower te Sandycove, zo'n twintig kilometer ten zuiden van Dublin. Het was een van de vele van dergelijke forten op de Ierse kust, die aan het begin van de negentiende eeuw waren gebouwd met het oog op een Franse invasie. Na een ruzie verlaat Joyce na vijf dagen alweer het pand. Deze Martello Tower, waar *Ulysses* begint, huisvest tegenwoordig het James Joyce Museum.

Met Nora vertrekt Joyce op 8 oktober naar het vasteland van Europa. Hij zal nog slechts drie keer terugkeren in Ierland - de laatste keer in 1912 - maar in hart en ziel altijd een Dubliner blijven. Illustratief hiervoor is het recentelijk ontdekte gastenboek van het Czaar Peterhuisje in Zaandam, dat Joyce in 1927 bezocht: hij tekende met 'James Joyce, *Dublin.*'

Naar Tara via Holyhead

Martellotower, Sandycove, Dublin

Na omzwervingen via Zürich en Pola weet Joyce in 1905 een aanstelling te krijgen aan de Berlitz school in Triëst. Daarnaast geeft hij

privélessen Engels, ondermeer aan Italo Svevo, met wie een hechte vriendschap zou ontstaan. Hij schrijft de rest van de verhalen die later in *Dubliners* zullen worden gepubliceerd en de roman *Stephen Hero*, dat in de loop van meer dan tien jaar zal worden omgewerkt tot *Portrait.* Op 27 juli 1905 wordt zoon Giorgio geboren, op 26 juli 1907 dochter Lucia. Joyce' dichtbundel *Chamber Music* verschijnt eveneens in 1907.

Joyce zal van 1905 tot 1915 bijna onafgebroken in Triëst wonen, en drinken - ‘And trieste, ah trieste ate I my liver! *Se non é vero son trovatore*’ (*FW* 301.16-17). In oktober 1905 voegt Stanislaus zich bij hem en Nora en in 1910 komt Joyce' zuster Eileen met hem mee uit Ierland. Hoewel de hitte hem er 's zomers nogal eens parten speelde, was Triëst voor Joyce in grote mate de ideale stad. ‘La nostra bella Trieste’, zoals hij schreef in een brief aan Nora, mocht dan deel uitmaken van het ‘volgens sommigen krakkemikkige Oostenrijks-Hongaarse Keizerrijk’ (‘old Auster and Hungrig’ [*FW* 464.27-28]), wat hem betreft mochten er meer van dat soort keizerrijken zijn. In 1909, aan de vooravond van de terugkeer van een verblijf in Dublin, had hij het opgelucht over een ‘terugkeer naar de beschaving’. In Dublin had hij bij die gelegenheid met een drietal kennissen uit Triëst een bioscoop opgericht, de eerste van de stad. De naam die hij eraan gaf was dezelfde als die van zijn favoriete cinema uit Triëst, de *Volta.* Het revolutionaire project van Joyce en zijn ‘cinemen’ (*FW* 6.18) was overigens geen lang leven beschoren. In juli 1910 ging het door gebrek aan belangstelling alweer failliet. De Dubliners lieten zich vooralsnog te mondjesmaat ‘at the movies’ zien, ‘swallowing sobs and blowing bixed mixcuits over “childe” chaplain's “latest”’ (*FW* 166.13-14).

2 februari 1914: Joyce wordt tweeëndertig en de eerste aflevering van *Portrait*, dat in Ezra Pound een enthousiast voorvechter heeft gevonden, verschijnt in het door Pound geredigeerde Londense tijdschrift The Egoist. Evenzo belangrijk is het feit dat in juni 1914, na bijna tien jaar van perikelen rondom de publikatie - het woord ‘bloody’ alleen al stuitte op hevig verzet van de verantwoordelijke drukkers - *Dubliners* verschijnt. Twee maanden later breekt de Eerste Wereldoorlog uit. Het jaar daarop, op 28 juni, verlaten de Joyces het onrustige Triëst en zoeken hun heil in Zürich. Aan Stanislaus, die inmiddels door de Oostenrijkers is geïnterneerd, schrijft Joyce op 16 juni nog: ‘De eerste episode van mijn nieuwe roman ‘Ulysses' is geschreven.’ Het is overigens niet de eerste keer dat Joyce aan dat boek refereert. Hij had in 1906 al gespeeld met het idee een verhaal te schrijven dat ‘Ulysses’ zou moeten gaan heten. In *Giacomo Joyce* (gepubliceerd in 1969), een in de zomer van 1914 geschreven verhaaltje over een vergeefse verliefdheid die hij voor een van zijn leerlingen koesterde, verschijnt in een droom *Ulysses* opnieuw: ‘Gogarty kwam zich gisteren voorstellen. De reden, *Ulysses.* Symbool van het intellectuele geweten.... Ierland dus? En de echtgenoot?’ (*GJ* 15).

Yssel that the limmat?

Zürich was tijdens de Eerste Wereldoorlog een kleurrijke stad. Spionnen van alle oorlogvoerende partijen verdrongen zich om het laatste nieuws, Lenin nipte aan een glaasje wijn en wachtte op de trein, Tristan Tzara gooide woorden in een hoge hoed

en een rijzige verschijning met een rossige baard was er bezig met *Ulysses*, zijn 'usylessly unreadable Blue Book of Eccles' (*FW* 179.26-27). *Portrait*, 'a poor trait of the artless' (*FW* 114.32), verscheen in New York in 1916, in 1918 gevolgd door het toneelstuk *Exiles*, Joyce' niet geheel geslaagde poging om in Ibsens voetsporen te treden. In dat jaar begint ook *Ulysses* in afleveringen te verschijnen in het New Yorkse blad The Little Review. Er zullen veertien afleveringen gepubliceerd worden (de eerste veertien episoden) alvorens de Amerikaanse autoriteiten verdere publikatie van het huns inziens obscene boek verbieden.

In 1919 trekken Joyce en Nora weer naar Triëst, maar het jaar daarop laat Joyce zich door Pound overhalen naar Parijs te komen. Pas in 1940 zal Joyce die stad voorgoed verlaten.

De veronderstelde obsceniteit van *Ulysses* wierp de nijpende vraag op, wie zou willen riskeren het boek te publiceren. Gelukkig

bleek op het juiste moment de juiste vrouw op de juiste plaats aanwezig: Sylvia Beach, eigenaar van de Parijse boekhandel Shakespeare en Co. Na onbeschrijfelijke technische moeilijkheden zag *Ulysses* begin 1922 het licht: op 2 februari werd Joyce veertig en werd hem het eerste exemplaar ter hand gesteld. De wereld, zo leek, had er een nieuwe Homerus bij. De pers, zo bleek, was er vooralsnog niet van onder de indruk: 'Het boek is genoeg om een Hottentot doodziek te maken' (de Ierse Sporting Times). In de VS mocht *Ulysses* pas in 1933 worden gepubliceerd - 'ofschoon het effect van *Ulysses* op de lezer op vele plaatsen ongetwijfeld een weinig misselijk makend is, prikkelt het nergens de geslachtlust', aldus rechter Woolsey in zijn vonnis. Engeland moest tot 1936 wachten alvorens een eerste editie werd gepubliceerd.

James Joyce, 1922. (Foto van Man Ray)

What a meanderthalltale... and with what an end...

De zeventien jaren die Joyce zouden resten, voor hij door een volgende wereldoorlog weer in ballingschap werd gedreven, waren de jaren waarin *Finnegans Wake* werd geschreven. Afleveringen van Joyce' 'book of the dark' (*FW* 251.24) begonnen onder de provisorische titel 'Work in wm Progress' vanaf 1924 te verschijnen, onder andere in het avant-garde blad *transition*. 'Work in Progress' stuitte op onbegrip en afkeer - vandaar de door Joyce zelf geïnitieerde studie *Our Exagmination round His Factification for Incamination of Work in Progress* (1929). Onder de exageten bevonden zich William Carlos Williams, Frank Budgen en Samuel Beckett. De laatste schreef het belangrijke artikel 'Dante... Bruno. Vico .. Joyce'. Ook Joyce zelf deed trouwens mee: de protestbrief 'Door een gewone lezer' ondertekend door 'G.V.L. Slingsby' is van zijn hand. Inmiddels kwam de internationale waardering voor *Ulysses*

goed op gang. Er verschenen vertalingen in het Duits, Tsjechisch en Frans. De laatste werd door Joyce zelf gecontroleerd, maar al te strikt kan die controle - opzettelijk wellicht - niet geweest zijn: de overbekende en tamelijk veel-

zeggende zwarte stip aan het eind van hoofdstuk zeventien ontbreekt bijvoorbeeld. In 1930 verscheen Stuart Gilberts studie *James Joyce's Ulysses*, waarin haarfijn uit de doeken wordt gedaan hoe het werk gelezen diende te worden. Al met al waren de eerste stappen gezet op weg naar wat nu wel de Joyce-industrie wordt genoemd.

Terwijl Giorgio een aantal halfgeslaagde pogingen deed om als professioneel tenor te werken maar nooit echt helemaal doorbrak, kreeg Joyce' dochter Lucia gedurende de jaren dertig met steeds ernstiger symptomen van schizofrenie te kampen. Joyce zocht daarvoor in grote mate de schuld bij zichzelf. Jung schreef dat beiden, Joyce en Lucia, op weg leken naar de bodem van een rivier - de een, Joyce, duikend, de ander zinkend. Lucia zou uiteindelijk in een inrichting worden opgenomen en stierf te Northampton, Engeland, in 1982. Giorgio zou een zekere vorm van alcoholisme ontwikkelen maar wist uiteindelijk een redelijk bestaan op te bouwen.

In december 1931 overleed Joyce' vader. Diens reaktie daarop heb ik hierboven beschreven. In februari 1932 werd Giorgio's zoon Stephen James Joyce geboren: Joyce' vader en kleinzoon komen samen in zijn gedicht ‘Ecce Puer’ (‘Kijk, een kind’), waarvan de laatste strofe fluistert: ‘Een kind ligt te slapen: / een man is dood. / O, vader verlaten, / vergeef uw zoon!’ (*Poems* 65).

Op 2 februari 1939 wordt Joyce zevenenvijftig en kan hij bij wijze van boek een stapel proefvellen van *Finnegans Wake* in ontvangst nemen. In mei van dat jaar wordt het boek bij Faber & Faber in Londen gepubliceerd. Tot ieders verbazing wijdt Oliver Gogarty er een tamelijk lovende recensie aan - al stelt hij dat *Finnegans Wake* uiteindelijk niet meer is dan een ‘kolossaal geintje’ (‘a colossal leg-pull’). Is dat zo? ‘We'll wake and see’ (*FW* 375.8).

Eind 1939, onder de dreiging van het oorlogszuchtige Duitsland, besluiten Joyce en Nora met hun kleinzoon Stephen Parijs te ontvluchten. Ze vinden onderdak in het plaatsje Saint-Gérand-Le-Puy nabij Lyon, maar eind 1940 besluiten ze te proberen weer naar Zürich te trekken. Er worden hen enkele stuitende bureaucratische obstakels in de weg gelegd: Joyce zou een concurrent zijn voor Zwitserse schrijvers; hij zou moeten bewijzen dat hij niet van joodse afkomst is. Na een geslaagde lobby van invloedrijke vrienden bij de autoriteiten weten ze uiteindelijk toestemming te krijgen en op 17 december arriveren ze in Zürich. Nog geen maand later, op 13 januari 1941, overlijdt Joyce aan een doorgebroken maagzweer.

> Zijn ziel ebde langzaam weg, toen hij het zachtjes hoorde sneeuwen door het heelal en zachtjes sneeuwen als in het laatste uur over levenden en doden. (*D* 227)

Hij wordt begraven op de Flüntern begraafplaats. Toen Nora, die in Zürich bleef wonen, tien jaar na hem overleed was er naast zijn graf geen plaats. In 1966 werden ze echter samen herbegraven. Bij het graf, waar in 1976 ook Giorgio begraven zou worden, staat thans een beeld van een zittende Joyce. ‘Hij lijkt er anders wel schik in te hebben’ (*U* 117-18).

Literatuur

Samuel Beckett, ‘Dante... Bruno. Vico .. Joyce’, in Samuel Beckett et al., *Our Exagmination round His Factification for Incamination of Work in Progress* (Norfolk: New Directions, 1939).
Morris Beja, *James Joyce: A Literary Life* (Houndmills: MacMillan, 1992).
Frank Budgen, *James Joyce and the Making of* Ulysses *and Other Writings* [1934] (OUP, herdr. 1991).
Peter Costello, *James Joyce: The Years of Growth, 1882-1915* (Schull, West Cork: Roberts Rinehart, 1992).
Stan Gébler Davis, *James Joyce: A Portrait of the Artist* [1975] (Londen: Abacus, 1977).
Frans Denissen en Chris van der Poel, ‘Een lectuur van *Ulysses*: Paul Claes & Mon Nys’, interview met Claes en Nys in *Yang*, 29e jrg., 1993/4-5, p. 47-58.
Richard Ellmann, *James Joyce* [1959], 2e, herz. ed. (OUP, 1982).
Herbert S. Gorman, *James Joyce: His First Forty Years* (Londen: Geoffrey Bless, geen datum [1924]).
Herbert S. Gorman, *James Joyce* (New York: Rinehart, 1939; herz. ed. 1948).
James Joyce, *Ulysses* [1922], ed. Hans Walter Gabler (New York: Random House, 1984 [‘synoptical edition’], 1986 [‘the corrected text’]).
Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper: James Joyce's Early Years*, ed. Richard Ellmann (New York: Viking, 1958).
Brenda Maddox, *Nora: The Real Life of Molly Bloom* (Boston: Houghton Miffin, 1988).
Gene Moore en Ton Hoenselaars, ‘James Joyce in Nederland: Vis of verzinsels?’, in *Maatstaf* 1993, no. 5, p. 25-40.

Paul van Caspel
Voetnoten en klemmen
Eerste indrukken van de nieuwe Ulysses-vertaling

James Joyce' *Ulysses* verscheen in een Nederlandse vertaling van John Vandenbergh (pseudoniem van J.H.W. Schlamilch, † 1986) bij uitgeverij De Bezige Bij in 1969. Dat was vrij laat in de tijd, als men bedenkt dat er al in 1929 een Franse en in 1930 een Duitse vertaling was verschenen. Dat neemt niet weg dat iedereen, terecht, vol bewondering was voor de prestatie van de vertaler. Maar toen de toejuichingen verstomd waren, werd hier en daar kritiek hoorbaar. Het Nederlands, zo bleek al ras, klonk op vele plaatsen wat ongemakkelijk, iets wat trouwens niet alleen het geval was in de tekst zelf maar ook in de *Verantwoording* van de vertaler aan het slot van zijn gelijktijdig verschenen hulpboekje met aantekeningen. Hij spreekt daar o.a. over de moeilijkheid van het vertalen van de vele woorspelingen en toespelingen en ter verdediging van de wijze waarop hij daarbij te werk is gegaan zegt hij (in enigszins duistere bewoordingen): ‘De geest is bewaard en aan de werkelijke inhoud is niet getornd (er is trouwens door de vertaler naar gestreefd geen enkele nuance onbeantwoord te laten, zoals nergens opgebroken is)’ (p. 212).

Nu, juist dat gevoel voor nuance ontbrak vaak bij Vandenbergh. Sommige uitdrukkingen klinken bij hem net even ernaast, ‘of key’, zoals wanneer hij ‘Two bar entrance, soldiers half price’ (tekst op een affiche voor een boksmatch, *U* 10.1136-37) vertaalt met ‘Twee shilling entree, soldaten halve prijs’ (vertaling Vandenbergh, 1e druk, p. 91). Voor mijn gevoel behoort ‘halve prijs’ tot de wereld van uitverkopen en opruimingen en luidt de idiomatische uitdrukking, zoals men die vroeger bijvoorbeeld op kermissen kon aantreffen, ‘kinderen en soldaten half geld’.

Blik op oneindig

Soms lijkt het alsof Vandenbergh moeite heeft met de eenvoudigste adverbia, zoals in de eerste episode, waar Mulligan zich over het trapgat buigt en naar beneden roept: ‘Come up, Kinch! Come up, you fearful jesuit!’ (*U* 1.8). Beide keren vertaalt Vandenbergh dit ‘Come up’ met ‘Kom op’, alsof Mulligan hier Stephen tot een gevecht uitdaagt - terwijl ‘Kom boven’ toch zo voor de hand ligt. In zulke passages miste de vertaler blijkbaar het vermogen driedimensionaal te denken, zich in te leven in een situatie, wat zich dan juist kon wreken bij zo op het oog heel eenvoudige zinnen. Neem een zin als ‘Mr Bloom gazed across the road at the outsider drawn up beofre the door of the Grosvenor’, genomen uit de vijfde episode (*U* 5.98 ev.), door Vandenbergh vertaald als: ‘Bloom keek naar de overkant van de straat waar voor de deur van het Grosvenor een soort dos-à-dos stond geparkeerd’ (p. 86). Er valt wel een en ander aan te merken op deze zin. Zo zou *gazed* beter met ‘staarde’ dan met ‘keek’ vertaald kunnen worden. Bloom heeft immers de blik op oneindig terwijl hij, matig geïnteresseerd, met een half oor luistert naar wat M'Coy hem staat te vertellen. Hij staart en blijft staren - over de schouder van de ander heen - naar het open wagentje dat daar voor de deur van dat hotel is voorgereden en hij gaat geheel op in de scène die zich daar afspeelt, waarbij zijn interesse in het bijzonder de dame geldt die op het punt staat de treeplank van het rijtuigje te bestijgen, een tafereeltje - dit

terzijde - dat Vestdijk, met kleine variaties, heeft gekopieerd in *Meneer Vissers hellevaart* (het gesprek van Visser en Benjamins op het schoolplein). Het kardinale punt in de passage uit *Ulysses* is het consequente gebruik van het bepaald lidwoord, zoals in *the outsider.* Dat de vertaler dit over het hoofd heeft gezien, bewijst dat hij zich geen duidelijke voorstelling heeft gemaakt van wat er gebeurt in deze scène - vreemd genoeg, want de hele passage is gewoon een filmscript, vol aanwijzingen voor de regie. Lezer en vertaler moeten dan ook proberen mee te kijken met de ogen van Bloom.

Nadat deze nog heeft geregistreerd hoe *de* portier *de* koffer op *het* bagagerek heeft gehesen (‘The porter hoisted the valise on the well.’) volgt dan: ‘She stood still, waiting, while the man [...] searched his pockets for change’, hoewel er in de hieraan voorafgaande passage nog helemaal niet over een vrouw en een man was gesproken - typerend voor Joyce' economische manier van vertellen. Een vertaler met enig gevoel voor nuance zal dan niet schrijven, zoals Vandenbergh deed: ‘Ze bleef staan wachten, terwijl de man [...] zijn zakken doorzocht om klein geld te vinden’ (p. 86), maar bijvoorbeeld: ‘Zij bleef staan wachten, terwijl de man [...] in zijn zakken naar kleingeld zocht.’ *She* is in het Engels namelijk op zichzelf neutraal, het kan in de zin naar behoefte met of zonder klemtoon gesproken (‘gedacht’) worden. In deze passage krijgt het de nadruk die ook op ‘man’ (*de* man) komt te liggen, maar in het Nederlands kan het toonloze ‘ze’ in een normale zin - dus afgezien van gevallen als: niet ‘de’ maar ‘ze’ - geen contrastaccent dragen en om de lezer niet op het verkeerde been te zetten zou de vertaler er goed aan gedaan hebben van het duidelijk gemarkeerde ‘zij’ gebruik te maken. Dit ‘zij’ heeft hetzelfde *bepaalde* karakter als de voorafgaande lidwoorden, te beginnen met het *the* van *the outsider.* Voor Bloom is dat rijtuigje iets bepaalds, hij ziet het immers voor zich, hij is veel langs de weg, kan het dagelijks zien en weet best hoe zo'n wagentje heet, kortom, hij zal nooit bij zichzelf zeggen ‘een soort dos-à-dos’. De vertaling is in dit geval niets anders dan een verkapte, in de tekst geïncorporeerde voetnoot.

Dogsbody

16 יוליסס

— לעזאזל, קינץ', יכולת לכרוע כרך. כשאמך הגוססת ביקשה אותך, אמר באק מאליגן. אני היפרבוריאני לא פחות ממך. אבל לחשוב שאמך מתחננת לפניך בנשימתה האחרונה לכרוע ולהתפלל למענה. ואתה סירבת. יש בך משהו זדוני...

הוא קטע את דבריו וסיבן שוב קלות את לחיו המוסבת. חיוך סובלני עיקל את שפתיו.

— אבל ארטיסט אמנותי נחמד, מלמל לעצמו. קינץ', הארטיסט הכי נחמד מכולם.

הוא התגלח בתנועות אחידות ומדויקות, בשתיקה, בכובד־ראש.

סטיבן, מרפקו שעון על הגרניט המשונן, תמך את מצחו בכף־היד וכהה אל שפתו השחוקה של שרוול מעילו השחור־מבהיק. מכאוב, שלא היה עדיין כאב של אהבה, כסס בלבו. חרש, בחלום באה אליו אחרי מותה, גופה הקרב בתכריכיו החומים הרפויים מדיף ריח שעווה ועץ־ורד, נשימתה הנוטה כלפיו, אילמת, מוכיחה, ריח קלוש של רמצי־אפר לחים. מעבר לקצה החפת המהוה ראה את הים, שהקול המדושן לצדו בירכו כאם אדירה מתוקה. עיגולם של המפרץ וקו־הרקיע הכיל שפעת נוזל ירוק עכור. קערית חרסינה לבנה ניצבה ליד ערש־מותה, מכילה את מרירתה הנרפה הירקרקת, אשר נעקרה מכבדה הנרקב בהתקפי אנקות הקאה קולניות.

באק מאליגן ניגב שוב את להב־התער.

— אה, בן־כלבים[8] עלוב, אמר בנימת חיבה. אני צריך לתת לך חולצה וכמה סמרטוטי־אף. איך המכנסיים מיד־שנייה?

— מתאימים לא רע, ענה סטיבן.

באק מאליגן תקף את השקע למטה משפתו התחתונה.

— איזה בידור, אמר כשביעות־רצון, צריך היה להגיד "מרגל שנייה". אלוהים יודע איזה שיכור מסופלס השליך אותם. יש לי יופי של זוג עם פס דקיק, אפור. אתה תיראה בהם ממש חתיך. אני לא צוחק, קינץ'. אתה נראה לגמרי בסדר כשאתה מתלבש כמו שצריך.

— תודה, אמר סטיבן. אני לא יכול ללבוש אותם אם הם אפורים.

— הוא לא יכול ללבוש אותם, הודיע באק מאליגן לפניו במראה. טקס זה טקס. הוא הרג את אמו, אבל ללבוש מכנסיים אפורים, זה לא.

הוא קיפל בדקדקנות את התער ובמשושי־אצבעותיו הלטפניים בחן את חלקת עורו.

8. בפקור — "dogsbody", כהיפוך מכוון של "godsbody" ("גופו של אלוהים", המתגלם בלחם־הקודש).

Voetnoten zijn overigens iets wat we in een *Ullysses*-vertaling zouden moeten vermijden. Alleen al de aanblik...! Het boek zou er gaan uitzien als een wetenschappelijk werk en de lezer zou bovendien telkens afgeleid worden en de

draad van het verhaal dreigen te verliezen. Zo'n boek is de Hebreeuwse vertaling van *Ulysses* van de hand van Yaël Renan (Tel Aviv, 1985). Als een eerste voorbeeld neem ik hier een bladzijde uit die vertaling, p.16, corresponderend met *U* 1.91-124. In de voetnoot geeft zij een toelichting bij het woord *dogsbody*, waarmee Mulligan in de vroege ochtend, niet onvriendelijk, Stephen had aangesproken: ‘Ah, poor dogsbody!’ (*U* 1.112), wat ik zou willen vertalen met: ‘Ach, jij arme donder!’ De vertaling die Renan in de lopende tekst geeft, komt in betekenis ongeveer overeen met *son-of-a-bitch* en zal voor lezers in Israel geen on-

bekend woord zijn. Renan had het dus daarbij kunnen laten en zich een voetnoot besparen, maar zij voelde zich blijkbaar gedrongen op een 'diepere' betekenis te wijzen. De tekst van de voetnoot luidt: 'In het origineel: *dogsbody*, opzettelijke omkering van *godsbody* ("lichaam van God", gesymboliseerd in het heilige brood.)' En voor zulke onzin moet de lezer zijn lectuur onderbreken.

Wel relevant vind ik overigens - en van groter belang dan dat gegoochel met *dog/god* - dat dit *dogsbody* uit de eerste episode (Telemachus) terugkeert in de derde (Proteus), in de scène met de hond. Op het strand ziet Stephen een hond komen aanrennen. Die hond vindt op zijn pad opeens een andere, een dode hond, een kadaver. Hij snuffelt eraan van alle kanten en Stephen, die de bewegingen van het dier met intense aandacht volgt, reageert in zijn gedachtenstroom met: 'Ah, poor dogsbody! Here lies poor dogsbody's body' (*U* 3.351-52). Het eerste gedeelte (de uitroep 'Ah, poor dogsbody!') is geen originele inval van Stephen, het is een citaat, letterlijk hetzelfde wat Mulligan die morgen tegen hem gezegd had. Van de lezers mag verwacht worden dat ze het ook als citaat herkennen. Signalen zijn dat 'Ah' aan het begin en het uitroepteken aan het eind. Relevant noem ik deze passage omdat uit de herhaling blijkt dat Stephen nog niet heeft vergeten dat Mulligan hem een arme donder of zoiets had genoemd. De aanblik van dat hondekadaver herinnert hem er meteen weer aan. Ook al had Mulligan geprobeerd een vriendelijke toon aan te slaan (hij had gesproken *in a kind voice*, *U* 1.112), het is duidelijk dat Stephen zich door dat woord gekrenkt had gevoeld. Het zou nu aardig zijn als dat citaatkarakter ook in de vertaling nog hoorbaar zou kunnen blijven. In het tweede deel van het fragment ('Here lies poor dogsbody's body') strandt de Nederlandse vertaler natuurlijk op dat 'body', maar als ik, zoals gezegd, in episode 1 Mulligans uitroep vertaal met: 'Ach, jij arme donder!' dan zou ik dit in het eerste deel van de passage kunnen handhaven en het tweede deel dan maar vrij weergeven met 'Hier ligt dan die arme donder.'

Het duo Claes-Nys is van mening, zo heb ik begrepen, dat een vertaler niet moet proberen zich in alle mogelijke bochten te wringen om in gevallen als dit - om bij dit voorbeeld te blijven - toch maar vooral een woord of woordgroep te bedenken waarin iets te herkennen valt van de beide elementen 'hond' en 'lichaam' en waarbij dan ook nog de oorspronkelijk betekenis bewaard moet blijven. Dat is theorie. In de praktijk zullen de vertalers toch vaak proberen ergens een aanknopingspunt te handhaven. In dit geval gebruiken ze in de eerste episode 'Arme duvel', maar in de derde episode leggen ze het er wel erg dik op in een poging het drievoudige 'body' van het origineel te imiteren: 'Ach, arme duvel van een hond! Hier ligt die arme duvel op zijn duvel!' In deze vertaling is het citaatkarakter van het eerste deel totaal verloren gegaan, misschien niet herkend. Plotseling is Mulligans arme duvel of arme drommel een reële hond geworden! Bovendien klinkt dat 'op zijn duvel' in dit verband toch wel erg vreemd. Een hond krijgt op zijn duvel of zijn baas geeft hem op zijn duvel, akkoord, maar die hond 'ligt op zijn duvel'...? Kortom, al met al geen elegante oplossing.

Dit alles naar aanleiding van een voetnoot in de Hebreeuwse vertaling van *Ulysses.* Ook over dit hulpmiddel hebben de vertalers zich trouwens uitgesproken en hun standpunt is duidelijk: het gebruik van voetnoten wijzen ze af. Het gaat daarbij om een categorische afwijzing; een tussenweg - in het ene geval wel, in het andere niet de hulp van een voetnoot inroepen - is niet toegestaan. Tegenover zijn lezers handelt een vertaler om zo te zeggen zonder aanzien des persoons. Hij zet hun de vertaling

voor met de onuitgesproken boodschap: ‘Lezer, dit is volgens mij wat er staat en zie maar watje ermee doet!’ Het klinkt misschien erg democratisch, maar je kunt het ook anders zeggen en wel met de woorden van de laatste van de twaalf stellingen van de zogenaamde ‘Revolution of the World Proclamation’, gepubliceerd in Eugène Jolas' tijdschrift *transition* (Parijs, 1929): ‘The plain reader be damned.’

Deze derde episode, Proteus, grotendeels bestaande uit brokstukken van Stephens gedachtenstroom, waarin flarden herinnering - aan gebeurtenissen van jaren her, maar ook van pas enkele uren geleden - afgewisseld

worden met associaties naar aanleiding van alles wat hij om zich heen ziet, wemelt uiteraard van passages waar menig lezer niet veel mee zal kunnen beginnen. Wie bij dat alles in de vertaling voetnoten zou willen plaatsen zou er zich dan bij neer moeten leggen dat de bladzijden er kunnen gaan uitzien als in de genoemde vertaling van Yaël Renan. Ik geef hierbij, zonder commentaar, p. 57, corresponderend met *U* 3.159-77.

57 פרוטיאוס

נראה שלא. אין כאן אף אחד. הוא פנה לכיוון צפון־מזרח, וחצה את משטח־החול המוצק יותר לעבר "בית־היונה".[34]

— Qui vous a mis dans cette fichue position?
— C'est le pigeon, Joseph.[35]

פאטריס, שהגיע הביתה לחופשה קצרה, לקלק בחברתי חלב חם במסבאת מקימהון. בנו של אווז־הפרא,[36] קווין איגן מפאריס. אבי הינו ציפור. הוא לקלק את ה־"lait chaud"[37] המתוק בלשון ורדרדה צעירה, פני־ארנבת דשנים. Lap, lapin.[38] הוא מקווה לזכות ב־"gros lots".[39] על טבען של הנשים קרא אצל מישלה. אבל הוא מוכרח לשלוח לי את "La Vie de Jesus" מאת ליאו טאקסיל. השאיל אותו לחבר.

— C'est tordant, vous savez. Moi je suis socialiste. Je ne crois pas en l'existence de Dieu. Faut pas le dire à mon père.
— Il croit?
— Mon père, oui.[40]

Schluss.[41] הוא מלקלק.

מנבעת הרובע־הלאטיני שלי. אלוהים, מוכרחים לשמור על הופעה. אני רוצה כפפות חומות־אדמדמות. היית סטודנט, נכון? של מה, בשם כל השדים? פיסיאן: P.C.N, אתה יודע: physiques, chimiques et naturelles.[42] אהה. אוכל mou en civet[43] בשווה־פרוטה, סירי־הבשר של

34. תחנת־הכוח המספקת חשמל לדבלין. היונה מסמלת בנצרות את רוח־הקודש.
35. צרפתית: "מי הכניס אותך למצב־ביש הזה? — היונה, יוסף." הדוברים הם, כמובן, מריה ובעלה, יוסף הנגר. הדיאלוג לקוח מספרו של ליאו טאקסיל, "חיי ישו" (להלן).
36. כינוי לגולים איריים, שהשתתפו בצבאות־זרים.
37. צרפתית: "חלב חם".
38. משחק מלים באנגלית ("ללקק") ובצרפתית ("ארנבת").
39. צרפתית: "הזכייה הגדולה" (בהגרלת הפיס).
40. צרפתית: "זה מצחיק, אתה יודע. אני עצמי סוציאליסט. אני לא מאמין בקיומו של אלוהים. אסור להגיד זאת לאבי. — הוא מאמין? — אבי, כן."
41. גרמנית: "סוף", "סיום".
42. צרפתית: "פיסיקה, כימיה וביולוגיה" (מרכיבי קורס־ההכנה ללימודי הרפואה). "פיסיאן" מצרף את ראשי־התיבות של מקצועות־הלימוד עם המלה הצרפתית "איבר".
43. צרפתית: מאכל זול מבשר ריאות.

Diep diepzinnig

Bekijken we nu eens een karakteristiek fragment uit deze episode, de regels *U* 3.136-83 (in de vertaling: van ‘Elke avond van zeven boeken...’ t/m ‘Je hebt je blijkbaar geamuseerd’). Het is een tekst vol met om zo te zeggen verborgen voetnoten. Stephen herinnert zich voorbeelden van wat hij nu ziet als dwaze opschepperij en zelfoverschatting uit zijn jonge jaren, o.a. zijn ‘epifanieën’, geschreven op groene ovale bladen. Die waren ‘deeply deep’ - in de nieuwe vertaling: ‘diepzinnig diep’. Is dat juist? Of is het niet eerder omgekeerd, namelijk ‘diep diepzinnig’? In ‘deeply deep’ is ‘deep’ immers een adjectief, het duidt een eigenschap van die epifanieën aan. Ze zijn diep, in de betekenis van ‘diepzinnig’. Ze zijn echter niet zo maar diepzinnig, nee, ze zijn dat in heel bijzondere mate, op een heel *diepe manier* en om dat uit te drukken wordt het bijvoeglijk naamwoord ‘diepzinnig’ (*deep*) op zijn beurt nader bepaald door een bijwoord (*deeply*), maar het Nederlands heeft daarvoor geen aparte, van ‘diep’ afgeleide vorm. Formeel gesproken is de juiste vertaling dus: ‘diep diepzinnig’. Dat dit niet minder on-zinnig is dan ‘diepzinnig diep’ is een andere kwestie. De bittere zelfspot in dit alles zal toch wel geen enkele lezer ontgaan. Stephens commentaar op de dwaze voornemens die hij placht te koesteren luidt: ‘Pico della Mirandola like’, d.i. ‘Net als Pico della Mirandola’. Dit blijft natuurlijk

duister voor wie de geschiedenis van deze Pico niet kent, maar het volgende 'Ay, very like a whale' ('Ja, sprekend een walvis') zal menig lezer bekend voorkomen als de woorden van Polonius in een scène uit *Hamlet.* De prins heeft Polonius op een wolk gewezen waarvan hij achtereenvolgens zegt dat die gelijkenis vertoont met een kameel, maar bij nader inzien met een wezel en toch ook wel met een walvis. Polonius wil hem niet irriteren en geeft hem maar in alles gelijk. Hier klinkt al het thema door van de voor deze episode karakteristieke proteïsche metamorfosen, een thema dat later verder uitgewerkt wordt, maar Stephen is nog niet klaar met Shakespeare.

Ontelb're stenen

Hij loopt nu niet meer over droog, korrelig zand, maar over een vochtig deel van het strand, met onder zijn voeten krakende schelpen en rammelende kiezels, geluiden die doen denken aan een regel uit *King Lear* (IV, vi.21): 'that on the unnumbered pebbles beats'. Zo staat het althans in *Ulysses* en zo had Joyce het inderdaad geschreven, zoals blijkt uit het zogenaamde *Rosenbach Manuscript*, de verzameling losse vellen waarop Joyce telkens als hij een hoofdstuk af had, dat in het net schreef. De tekst bij Shakespeare luidt anders, namelijk:

> [...] the murmuring surge
> That on the unnumber'd idle pebbles chafes,
> Cannot be heard so high.

Aan het woord is Edgar, sprekend tegen zijn vader, de blinde Earl van Gloucester (vijanden hadden hem de ogen uitgestoken). Edgar, zich voordoend als een soort dorpsidioot en sprekend met verdraaide stem (wat hij op den duur niet volhoudt), heeft op zich genomen zijn vader, op diens verzoek, naar de uiterste rand van een klif bij Dover te brengen. Hij vermoedt echter dat zijn vader zich van het leven wil beroven en zorgt er daarom wel voor uit de buurt van die gevaarlijke kliffen te blijven, zodat het Gloucester al vreemd voorkomt dat ze onderweg nauwelijks lijken te stijgen. Hij is wel blind, maar niet gek, hij kan, zo klaagt hij, de zee niet eens horen en hij merkt zelfs op dat zijn begeleider steeds verstaanbaarder en correcter is gaan spreken. Als ze eindelijk - volgens Edgar - op de klifrand staan, weidt deze nog even uit over de duizelingwekkende hoogte waarop ze zich bevinden en besluit dan met de hierboven geciteerde 'verklaring' van de stilte die er heerst: '... het murmelend aanzwellend getij, / dat over de ongetelde machteloze kiezels schuurt, / is op deze hoogte niet eens te horen.' Die redenering snijdt natuurlijk geen hout als het opkomend tij met dreunend geweld op de kust zou *slaan*, maar bij Joyce staat het nu eenmaal zo en de vertalers moeten zich wel daaraan houden. Ze schrijven dan ook: 'die op ontelb're stenen beukt'. Het was een goede gedachte van de vertalers, gebruik te maken van een in oudere poëzie heel gangbare schrijfwijze (*lo'vd, repress'd* e.d.) en het oorspronkelijke *unnumber'd* te transformeren tot *ontelb're.* Daardoor onstaat een regel met een opeenvolging van jamben en het effect is dat we die regel op het eerste gehoor als citaat herkennen. Dat die regel nu vier versvoeten telt in plaats van de Engelse vijf doet aan dat effect volstrekt geen afbreuk.

Prix de Paris

Stephen loopt nu dwars over het vastere zand in de richting van de in de verte zichtbare electriciteitscentrale met de vreemde naam Pigeonhouse (*U* 3.158-73). De naam herinnert hem aan een satirisch dialoogje tussen Jozef en Maria uit een Frans boek:

> *Qui vous a mis dans cette fichu position?*
> *C'est le pigeon, Joseph.*

Het was in zijn Parijse tijd en hij had deze regels toen gehoord van Parice, zoon van een in Parijs ondergedoken Ierse rebel. ‘Wilde ganzen’ werden zulke vrijwillige ballingen vroeger genoemd, vandaar: ‘Patrice, met verlof thuis, lepte met mij warme melk in de bar [beter: “het café”] MacMahon. Zoon van de wilde gans, Kevin Egan van Parijs’ (nieuwe vertaling). Dit is een proteïsche gedaanteverwisseling die onmiddellijk een andere associatie oproept: ‘Mijn vader een vogel’, een citaat uit de eerste episode (Telemachus), woorden uit het malle rijmpje dat Mulligan zingt voor hij gaat zwemmen. De regel waaruit die woorden stammen, luidt: ‘My mother's a jew, my father's a bird (*U* 1.585), in de vertaling: ‘Mijn moeder is joods en mijn vader een vogel’. Dit is maar een korte gedachtenflits, meteen is er weer sprake van een metamorfose, waarbij Patrice in een konijn verandert: ‘Mijn vader een vogel, hij lepte de zoete *lait chaud* met roze jonge tong, dikke konijnekop. Leppen, *lapin.*’ Patrice raadt Stephen nog aan het boek te lezen waaruit het ondeugende dialoogje afkomstig was, *La Vie de Jésus* van Léo Taxil. De Engelse tekst heeft ‘M. Léo Taxil’ en de

vertalers nemen dit zo over, maar in het Frans betekent zo'n M-met-punt, voor een personennaam, ‘Monsieur’ en dat kan in een Nederlandse vertaling gevoeglijk weggelaten worden. We spreken toch ook niet van ‘*Eline Vere* van meneer Louis Couperus’? Joyce zelf schreef hier overigens - in het reeds genoemde handschrift - ‘Mr’ zonder punt, zoals hij ook altijd ‘Mr Bloom’ schreef.

Herinneringen aan Parijs blijven Stephen door het hoofd spoken. Nog diezelfde morgen had Mulligan hem bij het verlaten van de toren zijn (Stephens) breedgerande hoed toegeworpen met de spottende woorden ‘And there's your Latin quarter hat’ (*U* 1.519). Vandaar dat Stephen nu denkt ‘*My* [ik cursiveer] Latin quarter hat’ en er heel toepasselijk, ook weer in zelfspot, aan toevoegt wat Mulligan vlak daarvóór had gezegd toen hij zich aan het aankleden was: ‘God, we'll simply have to dress the character’ (*U* 1.515-16), nu iets vereenvoudigd tot ‘God, we simply must dress the character’ (3.174). De nieuwe vertaling geeft dit weer met ‘God, we moeten het personage alleen maar aankleden’, wat ik geen gelukkige greep vind. Ik had meer zoiets gedacht als ‘God, je moet nu eenmaal in stijl blijven’ of ‘God, kleren maken de man, moet je maar denken.’

Er volgt dan een denkbeeldige - of uit de herinnering opgediepte - conversatie. Iemand heeft Stephen misschien eens gevraagd wat hij daar in Parijs eigenlijk gestudeerd had: ‘You were a student, weren't you? Of what in the other devil's name?’ (*U* 3.175-76). In de nieuwe vertaling heet dit: ‘Je hebt toch gestudeerd? Wat, om de duivel zijn moer?’ - een lezing die in elk geval te begrijpen is, in tegenstelling tot dat wat Vandenbergh indertijd van de tekst maakte. Hij vertaalde die namelijk vrijwel letterlijk en dat werd dus: ‘Je studeerde daar toch? Wat in naam van die andere duivel?’ Het is duidelijk dat alles hier draait om de woorden ‘die andere duivel’, want de lezer zal zich daarbij afvragen: ‘Hebben we dan hier in de tekst al een duivel gehad?’ Het antwoord is ontkennend; niet hier maar bij Shakespeare moeten we die ene duivel zoeken, in *Macbeth* II, iii.1-22, de scène met de poortwachter - Stephen is weer eens aan het citeren. De poortwachter, gewekt door herhaald kloppen aan de poort, roept: ‘Who's there, in the name of Belzebub?’ Daar hebben we dus de eerste duivel en als er vlak daarna opnieuw wordt geklopt, roept de poortwachter, die zich niet schijnt te haasten en misschien niet zo gauw op de naam van Belial of een andere satanische figuur kan komen, ‘Who's there, in the other devil's name?’ Een letterlijke vertaling heeft natuurlijk geen zin. Claes en Nys hebben er terecht iets heel anders van gemaakt, al is de uitdrukking die zij gebruiken, ‘om de duivel zijn moer’, misschien toch iets-te-zwaar-op-de-hand, te folkloristisch, zou ik haast zeggen. Het is een uitdrukking, kortom, die in deze context opvalt en de lezer er haast toe dwingt zich af te vragen wat daar in de Engelse tekst gestaan zou kunnen hebben - iets wat in een goede vertaling vermeden dient te worden. Me dunkt dat ‘Wat dan wel, voor de drommel?’ of zelfs eenvoudig ‘Wat dan, in vredesnaam?’ voldoende was geweest. Het citaatkarakter was immers toch al verloren gegaan. Als men dat ‘vrij vertalen’ wil noemen, dan ben ik voor vrij vertalen.

Ik wil dat nog eens toelichten aan de hand van twee andere passages uit Proteus. De eerste stamt uit het hier besproken fragment en luidt: ‘Just say in the most natural tone: when I was in Paris, *boul' Mich'*, I used to. Yes, used to carry punched tickets to prove an alibi if they arrested you for murder somewhere’ (*U* 3.178-80).

In de nieuwe vertaling klinkt dat zo: ‘Op de meest natuurlijke toon zeggen: toen ik in Parijs was, op de *boul' Mich'*, had ik. Ja, ik had altijd een geknipt kaarqe bij me

als alibi voor als ze je ergens wegens moord arresteerden'. Welnu, dat van die 'meest natuurlijke toon' is dat voor ons, in het Nederlands, inderdaad de meest natuurlijke uitdrukking voor wat Stephen bedoelt? Wat mij betreft, ik zou de voorkeur gegeven hebben aan: 'Zo langs je neus weg zeggen'. En dan dat 'op de *boul' Mich*' - dat is niet authentiek en het is ook niet logisch: toen Stephen in Parijs was, kwam hij ook nog wel op andere plaatsen dan de boulevard Saint-Michel, mogen we aannemen. In elk geval staat het zo niet in de tekst; daar staat alleen *boul' Mich'* als een soort tussenwerpsel (met de gevoelswaarde van 'oh lala' of 'je weet wel') en dat is het eigenlijk ook. Het stond nog

niet in het *Rosenbach Manuscript*, maar het staat wel al in de eerste druk van de *Ulysses*-uitgave (Parijs 1922) en dat betekent dat Joyce het op het allerlaatste ogenblik aan de tekst heeft toegevoegd, hetzij in het definitieve typescript, hetzij nog in de drukproef.

De tekst vervolgt dan met 'I used to. Yes, used to carry punched tickets [...]' en wat ik hier op de vertaling tegen heb, is dat deze niet laat uitkomen dat het feitelijk gaat om één doorlopende gedachte, in weerwil van de interpunctie. Hardop lezen kan dat duidelijk maken. De vertalers hebben die eenheid verbrokkeld door na 'Ja' een nieuwe hoofdzin te laten beginnen, met de woordvolgorde onderwerpgezegde, terwijl hier inversie ('had ik') vereist is. Mijn lezing zou zijn: 'toen ik in Parijs was, *boul' Mich'*, had ik altijd. Ja, had ik altijd geknipte kaartjes [meervoud!] bij me, enz.'

In de tweede passage die ik op het oog had, herinnert Stephen zich hoe hij eens met Kevin Egan in een restaurant zat. Er was een misverstand met de dienster en er wordt gesproken over kaas als besluit van de maaltijd. Kevin zegt: 'She thought that you wanted a cheese *hollandais.* Your postprandial, do you know that word? Postprandial. There was a fellow I knew once in Barcelona, queer fellow, used to call it his postprandial' (*U* 3.221-24). Deze laatste zin is een goed voorbeeld van de paradox dat 'vrij' vertalen vaak betekent: juist zo dicht mogelijk bij de tekst blijven. Bij Claes en Nys lezen we: 'Ik heb in Barcelona eens iemand gekend, een rare vent die het altijd zijn afzettertje noemde.' De lezer kan het tafereel voor zich zien: 'Ik heb in Barcelona eens een vent gekend (pauze dan peinzend:) rare vent (waarom "een" toevoegen?), noemde het altijd zijn postprandium.' Van dit krachtige 'Punt, einde verhaal' hebben de vertalers met die keurige, maar door niets gerechtvaardigde bijvoeglijke bijzin - karakteristiek voor *geschreven* taal - een slap aftrekseltje gemaakt, als afzakkertje niet erg geslaagd.

Nestor

Ogenschijnlijk gaat het in dergelijke gevallen om kleinigheden, maar het zijn juist zulke kleinigheden die de toon en het ritme van een vertaling bepalen. Neem zo' zin uit de tweede episode (Nestor) als 'Had Pyrrhus not fallen by a beldame hand in Argos [...]' (*U* 2.48), daar kan toch niets fout mee gaan, zou men denken, maar toen ik het Nestor-typescript van de vertalers las - het was mij ter beschikking gesteld door de uitgever en ik had het van A tot Z doorgewerkt - fronste ik toch bij deze zin de wenkbrauwen. Er stond: 'Als Pyrrhus in Argos eens niet door de hand van een feeks was geveld [...]' en om de een of andere reden beviel me dat niet op het eerste gehoor. Spontaan veranderde ik het in: 'Als Pyrrhus nu eens niet in Argos door de hand van een feeks was geveld [...]' en zo heeft het tenslotte in de vertaling zijn plaats gekregen.

In deze passage was het een kwestie van woordschikking en dat ene woordje 'nu', op andere plaatsen gelden meer subtiele overwegingen, zoals in 'First, our little financial settlement, he said' (*U* 2.207). Aan het woord is Mr Deasy, die aanstalten maakt Stephen zijn salaris uit te betalen. In de versie van het typescript zegt hij: 'Eerst even afrekenen.' Mijn commentaar in de marge was: 'dat zeg je tegen een

ober', mijn suggestie voor een alternatieve lezing luidde: 'Eerst even onze financiën regelen' en deze versie kwam gelukkig ook in de eindredactie te staan.

Jammer genoeg werden niet al mijn suggesties door de eindredacteur overgenomen. Zo werd bijvoorbeeld geen gebruik gemaakt van mijn glosse 'tandeloze weekhonden' bij 'toothless terrors'. Als Stephen het schoolterrein verlaat, registreert zijn blik de liggende stenen leeuwen op de pilaren bij de uitgang: 'The lions couchant on the pillars as he passed out trough the gate: toothless terrors' (*U* 2.428-30). Dit laatste vertaalt het typescript met 'tandeloze terreur', maar het gaat hier niet om het handwerk van terroristen; 'terrors' is het meervoud van 'terror' zoals het gebruikt wordt in: 'My neighbours' Dennis is a real terror', een lastige jongen, een lastpak. De leeuwen moeten de ingang bewaken en zien er misschien vervaarlijk uit, maar in de grond van de zaak zijn het slechts *tandeloze Cerberussen*, machteloze monsters.

Zo kunnen kleinigheden enormiteiten worden.

Peter de Voogd

Kitschmensch

Joyce tussen kunst en kitsch

David Hume zei in 1757 dat schoonheid niet inherent is aan het object dat wij mooi vinden, maar uitsluitend bestaat in de geest van de beschouwer (zie: *Essays Moral, Political and Literary*, ‘Of the Standard of Taste’). Ook minder grote filosofen hebben dit bedacht en tegenwoordig is het in feite een cliché. Het wordt herhaald door Stephen Dedalus wanneer hij in het laatste hoofdstuk van *Een Portret van de kunstenaar als jongeman* zijn verhandeling opzet over de schoonheid. Stephen begint met Thomas van Aquino en citeert diens ‘pulcra sunt quae visa placent’ (datgene is schoon waarvan de waarneming vreugde schenkt); hij spitst zijn verdere betoog toe op de mand van een langsfietsende slagersjongen (*P* 265-75). Maar ook al is de gedachte dat schoonheid iets subjectiefs is een cliché, toch is het nuttig even stil te staan bij Humes schijnbare open deur, want er is een belangrijk verschil tussen zijn uitspraken en die van Joyce.

Hume leefde in een periode waarin de kunstkritiek er absoluut zeker van was dat er een algemene standaard bestond van wat mooi was en wat niet. Vandaar ook zijn titel, waarin wij toch zeker dat ‘standard’ in het meervoud hadden gezet. Joyce daarentegen schrijft in een periode waarin het idee ‘mooi’ hoogst problematisch is geworden. Humes opmerking was voor zijn tijd opmerkelijk en broodnodig, Stephen Dedalus herhaalt een bejaard cliché alsof hij het zelf verzonnen heeft - een cliché, dat overkomt alsof het de beginzin is van een studentenessay (en dat in *Portrait* ook wel is). Dat Stephen zijn aandacht richt op een eenvoudig gebruiksartikel (de slagersmand) is overigens interessanter dan het op eerste gezicht lijkt, want daarmee plaatst hij zijn opmerking in een verwante eigentijdse discussie: die over de tegenstelling tussen Kunst (met grote k) en kitsch. En daarmee ben ik bij mijn onderwerp beland.

Wat is kitsch?

Definities van kitsch lopen uiteen. De *Oxford English Dictionary* neemt het voor het gemak maar niet op; gelukkig levert de Amerikaanse *Webster* niet alleen een etymologie (uit het Duitse ‘kitschen’, modder van de straat schrapen, rommel samenwerpen) maar ook een definitie: ‘gladde, populaire smaak, bij uitstek gekenmerkt door sentimentaliteit, sensatiezucht en oppervlakkigheid’. Harold Osbornes gezaghebbende *Oxford Companion to Art* stelt kortweg: ‘vulgaire troep’, geeft een datering (het begrip ‘wordt gangbaar’ in het begin 20e eeuw) en haalt als voorbeeld aan: ‘commerciële rommel zoals toeristische souvenirs, nepdecoratie, alle zogenaamde kunst die het ontbreekt aan eerlijkheid en kracht’. Veel meer vinden we niet, dus aan de naslagwerken hebben we betrekkelijk weinig.

Zo melden ze niet dat de term voor het eerst rond 1900 wordt gevonden in de geschriften van de Duitse Werkbund. De Werkbund was de continentale pendant van de Engelse *arts and crafts movement* die tegen het einde van de 19e eeuw onder de bezielende leiding van William Morris was begonnen toegepaste kunst functioneel te maken en te ontdoen van alle als onnodig bevonden elementen. Kitsch werd al

snel de negatieve term voor al datgene wat zich kenmerkt door niet functionele decoratie, en volgens de ideologie van de Werkbund dus door ‘valse smaak’ - wie van kitsch hield en zich ermee omringde heette in het jargon neerbuigend een ‘Kitschmensch’. De functionaliteit van decoratie kan men vrij objectief vaststellen, maar de valse smaak wordt niet zozeer gedefiniëerd als wel aangeduid met sprekende voorbeelden.

Men spreekt van kitsch wanneer het materiaal waaruit een voorwerp is vervaardigd zich probeert voor te doen als iets anders dan het is - laminaat geprint als houten vloerdelen zou

een mooi modern voorbeeld zijn, als ook de helaas door de PTT uit de handel genomen telefoon ‘Model Rembrandt’ waarvan alle materialen en vormen oneigenlijk en/of nep zijn - of wanneer functie en voorwerp niets met elkaar te maken hebben (een mini-gondel als bureaulamp, een bewaardoos voor een videoband vermomd als boek met guld-op-snee). Puristen vinden kitsch ook een kwestie van oneigenlijke context (de *Nachtwacht* op een placemat, Mona Lisa op een t-shirt). De voorbeelden - men kan er zelf tot in het schier eindeloze meer bedenken - komen er steeds weer op neer dat doel en middel, vorm en inhoud niet met elkaar stroken; dat er een conflict is tussen vals bevonden waarden en een zogenaamde ware en verfijnde smaak. Dit is natuurlijk linke soep, want met het noemen van voorbeelden voelt iedereen zich wel ergens aangesproken - kitsch is in ieder geval altijd *andermans* wansmaak.

Dorfles, Hume, Read en Poggioli

Het is verbazingwekkend hoe weinig serieuze studies er bestaan van een verschijnsel dat zo massaal aanwezig is in onze cultuur. En het is vermoedelijk veelbetekenend dat de belangrijkste publikaties uit de zestiger jaren stammen, de periode waarin Pop Art-kunstenaars als Andy Warhol de discussie over wat mooi is nieuw leven inbliezen.

Een van die publikaties is een anthologie die in 1969 door Studio Vista werd uitgegeven als *Kitsch: An Anthology of Bad Taste.* Samensteller Gillo Dorfles merkt in zijn voorwoord op dat in zijn ogen het wezen van kitsch de ‘overdracht’ is van een deel of het geheel van een kunstwerk naar een ander ‘doel’ dan waarvoor het was gecreëerd. Hij laat in het midden wat we dan moeten verstaan onder dat ‘andere doel’ en gaat niet in op het feit dat parodie en pastiche onder zijn definitie van kitsch vallen. Daarnaast noemt Dorfles als belangrijk element de commercialisering van artistiek prestigieus materiaal, maar hij zegt weinig tot niets over de transpositie van hoog-literaire vormen en conventies naar louter commerciële *Trivialliteratur.* Wel maakt hij duidelijk dat, in een tijd die geen eensluidende theorie der schone kunsten aanhangt, over smaak moeilijk valt te twisten.

Dat was (het is hierboven al gezegd) anders in de monoculturele periode waarin David Hume schreef. In de neoclassicistische kunstopvatting was iets mooi of lelijk, punt uit. Een verstorende factor - voor Hume de aanzet tot het schrijven van zijn essay - was de oplevende smaak voor het zogenaamd Sublieme. Het Sublieme gaf nadruk aan alles behalve ‘mooie’ details: onaffe schetsen, rafelige wolkpartijen, afschrikwekkende dieptes, uitvergrote emoties. De nasleep van deze nieuwe smaakvoorkeur zou pas later, in de Romantiek, echt van zich doen spreken en op zich niet leiden tot een radicale splitsing van de algemeen aangehangen opvattingen omtrent het Schone in ‘ware’ en ‘valse’ schoonheid.

In het van meet af aan elitaire modernisme (en daarna) verklaren de ingewijden de smaak van de niet-ingewijden tot al dan niet grappige wansmaak. De niet-ingewijden trekken zich daar op hun beurt niets van aan en noemen datgene wat de elite bewondert lelijk gepruts dat hun driejarig zoontje moeiteloos verbetert. De kunstpaus van Groot Brittannie in de zestiger jaren, Sir Herbert Read, stelde het standpunt van de ingewijde zo: ‘Zowel de dilettant als de ongeletterde massa concentreert zich op de buitenkant - de ene op de subtiliteiten en verfijningen van

de techniek, de andere op het blatante vertoon van vakbekwaamheid, en beiden op de oppervlakkige illusie van werkelijkheid.' Alleen de echte kunstkenner hield het juiste (en innerlijke) doel ferm voor de welontwikkelde ogen en genoot van een schoonheid die voor mindere lieden onbereikbaar bleef (*Art and Society*, 1967).

Die 'oppervlakkige illusie van werkelijkheid' is bij uitstek kenmerk van de kitsch en wordt door de ingewijde kunstkenner direct geassocieerd met een als achterhaald beschouwd realisme. Zoals Renato Poggioli in zijn schitterende *Teoria dell'arte d'avanguardia* opmerkte (1962, in 1968 bij Harvard in vertaling uitgegeven als *The Theory of the Avant-Garde*) was het pas in de moderne, post-romantische tijd dat de kunstopvattingen van de 'avant-garde' een negatieve term ontwikkelden voor wat

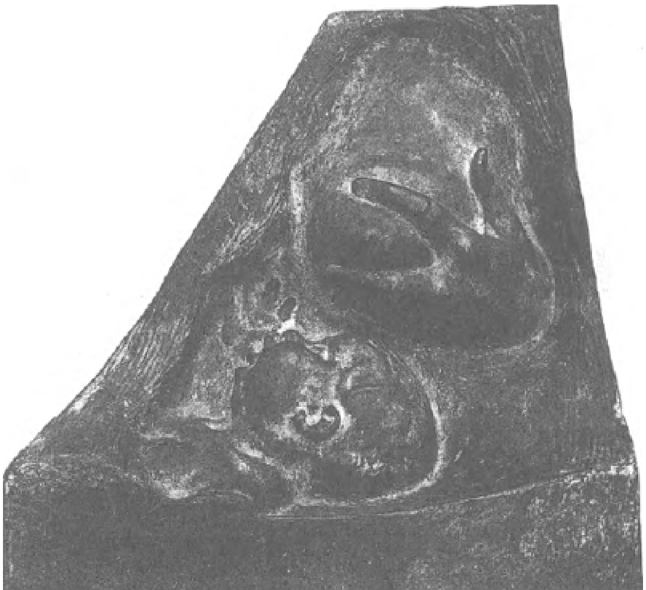
men beschouwde als gladde herhaling van het oude, stereotiepe uitingen van een achterhaalde smaak, die daarmee wansmaak was geworden. De modernisten verwerpen immers het neoclassicistische ideaal van de *imitatio*, de navolging van beproefde modellen van ware kunst, en stellen ervoor in de plaats het meest recente en nieuwste dat zich voordoet; de culturele elite koestert de nieuwste mode, lacht om de achterblijvende smaak van de massa en noemt deze kitsch. En wanneer de elite dan al soms ironisch overneemt wat zij kitsch noemt, krijgt dat onmiddellijk een andere naam: ‘camp’, dat balanceert op de rand van parodie en pastiche en zelf weer verheven kan worden tot kunst.

Zo ontstaat een steeds verschuivend krachtenveld waarin de nieuwe kunst van gisteren, het uitvergrote stripverhaal van Roy Lichtenstein, op schoolagenda's afgedrukt, de kitsch van vandaag is, waarin de kitsch van alle tijden door Jeff Koons verheven wordt tot hedendaagse kunst, en waarin in ieder geval iets is ontstaan wat Hume nog niet kende: een enorm en blijkbaar algemeen aanvaard verschil tussen hoge en lage kunst, tussen kunst en kitsch.

De smaak van Joyce

In dat krachtenveld, zo typerend voor het modernisme, moet men Joyce in een voor sommige lezers misschien onverwachte hoek plaatsen. Zijn tijdgenoten waren het er over eens: hij had een heel erg slechte smaak en hield duidelijk van kitsch.

De schrijver die met zijn werk de literaire taal veranderde en de belangrijkste scheidslijn vormt in de geschiedenis van de moderne Westerse letterkunde, was esthetisch gezien een naïef mens. Een van zijn kunstzinnige vrienden, Arthur Power, deed zijn uiterste best hem te interesseren in schilderende tijdgenoten als Braque en Modigliani - zonder enig succes. Joyce prefereerde de familieportretten die hij op zijn omzwervingen door Europa meezeulde en prikte altijd als eerste de grote reproductie van Vermeers *Gezicht op Delft* op, die hij in juni 1927 gedurende zijn bezoek aan Nederland had aangeschaft.



Primo desiderio (1904), Ivan Mestrovic

De schilder Frank Budgen, die in Zürich werkte en daar huisvriend werd van Joyce, wijdt een lange passage aan Joyce' kunstzinnige smaak in zijn boek *James Joyce and the Making of* Ulysses. Hij meldt dat Joyce steevast ontkende iets van kunst af te weten, maar wel dol was op de nu nauwelijks bekende (en door Budgen verafschuwde) beeldhouwer Mestrovic. Budgen vertelt over een gipsen beeldje, naar deze Mestrovic, van een zittende vrouw met een poes op haar schouder; Budgen kon er weinig bijzonders aanzien. Een andere tijdgenoot, Alessandro Bruni, bevestigt deze voor-

keur met merkbaar misprijzen ('Joyce' belangstelling voor de kunst beperkte zich tot Mestrovic') en vermeldt dat Joyce hem 'verzamelde', d.w.z. reprodukties uitknipte, en daar dan zelf behoorlijk melodramatische titels aan gaf.

Een ontmoeting

Met de niet-beeldende kunst was het weinig beter gesteld. Toen Joyce in Parijs woonde, arrangeerde men een ontmoeting met zijn grote Franse tegenhanger en modernistische estheet bij uitstek, Marcel Proust - zij hadden elkaar niets te zeggen.

Er bestaan minstens drie totaal verschillende versies van dit verhaal. Volgens William Carlos Williams zei Joyce dat hij vaak hoofdpijn had, waarop Proust opmerkte dat hij last van maagpijn had, en terstond vertrok. Margaret Anderson vertelt dat Proust begon met de mededeling dat hij Joyce niet gelezen had, en dat Joyce zei, dat híj Proust niet gelezen had, en dat daarmee het gesprek beëindigd was. Joyce zelf vertelde later aan Arthur Power dat het inderdaad zeer korte gesprek had bestaan uit een vraag van Proust ('houdt u van truffels?') en het antwoord van Joyce ('oui'), en in weer een andere versie, aan Budgen, dat Proust het gesprek gaande probeerde te houden door te vragen of Joyce de hertog of graaf zus-en-zo kende ('no'), en dat Joyce van Proust wilde weten of hij deze of gene passage uit *Ulysses* had gelezen ('non') (zie voor alle versies Richard Ellmann, *James Joyce*, pp. 508-9). Wat ik het interessantst vind aan de in ieder geval komische ontmoeting van de twee giganten van het modernisme is de voor dit essay nog meest nuttige samenvatting die Joyce ervan gaf: Proust was vooral geïnteresseerd in de hoge adel, Joyce in hun dienstmeisjes.

Stephen vs Bloom

De rol van Joyce in het grote experiment dat nu modernisme heet kan direkt worden gekoppeld aan de vraag wat men moet verstaan onder kitsch. Temeer waar dat woord zelf, zoals we gezien hebben, een modernistisch begrip is, dat ontstond toen de avant-garde een enorme afstand creëerde tussen de culturele elite en de niet-ingewijde gebruiker van kunst. Deze afstand wil ik kortweg omschrijven als de afstand tussen Stephen Dedalus en Leopold Bloom.

'Vain Fortune...'

Wij bevinden ons hier natuurlijk op zeer breekbaar ijs, en de Joyceaanse tekst zelf opent een rhetorische val waar de lezer (die meent te weten wat kitsch is en wat kunst) gemakkelijk inloopt. Het einde van 'The Dead' is een fraai voorbeeld van zo'n valstrik. Wie zich bewust is van het feit dat Joyce onder andere een bijna spottende pastiche schrijft op het einde van George Moores - melodramatische - roman *Vain Fortune*, wordt zich ook ineens bewust van de mogelijkheid dat de laatste prachtige vers-achtige zinnen van Joyce' verhaal helemaal niet 'mooi' bedoeld zijn. Maar hoe dat ook zij, het is duidelijk dat Stephen en Bloom elkaars tegenpolen zijn,

ook in smaak, en het lijkt buiten twijfel dat de 'kunstenaar' Stephen de smaak van Bloom als wansmaak zou betitelen. Waar Stephen in *Ulysses* zich te buiten gaat aan morose en voor zijn omgeving onbegrijpelijke theorieën over Shakespeare, denkt Bloom, Kitschmensch bij uitstek, met vreugde aan de ingelijste foto in zijn slaapkamer ('*De Badende Nimf* boven het bed. Bijvoegsel bij het paasnummer van *Photo Bits*: schitterend meesterwerk in artistieke kleuren', *U* 71) en is hij diep geroerd door Flotows opera *Martha.* Molly wordt opgewonden van een kunstmarmeren beeldje van een bloot jongetje in de salon ('daar kan ik wel de hele dag naar kijken lang krulhaar en die schouders van hem zijn vinger omhoog omdat je moet luisteren dat vind ik pas schoonheid en poëzie', *U* 821). En wanneer Bloom zich ontfermt over de ladderzatte neergeslagen Stephen aan het einde van de Circe-episode, reageert hij op Stephens Yeats citaat met 'Verzen. Goed opgevoed. Jammer.' (*U* 636) Het is komisch en ontroerend tegelijk, en zoals elders lijkt Joyce' sympathie niet te liggen bij de jonge en arrogante intellectueel Dedalus, maar bij de oudere vriendelijke dilettant Bloom.

Joyce' kitsch als kunst

Joyce was, denk ik, net als Bloom zelf, een Kitschmensch; hij had meer met kitsch op dan met kunst, meer met de bedienden dan met de meesters. De meest memorabele beelden in zijn werk zijn zonder uitzondering moeiteloos om te zetten in melodramatische, zo men wil kitscherige beelden (men denke aan Eveline in het gelijknamige verhaal in *Dubliners* als smachtende jonge vrouw aan het raam bij avond, of aan de laat-Victoriaanse genreschildering die 'The Dead' afsluit - vrouw in bed, man aan raam). Ook de toch wel potsierlijke apostrofe aan het einde van *Een portret* laat zich gemakkelijk als kitscherig melodrama lezen:

> Welkom, O leven! Ik ga voor de miljoenste maal om de werkelijkheid der ervaring tegemoet te treden en in de smidse van mijn ziel het ongeschapen gewetensbewustzijn van mijn ras te smeden (*P* 324).

In tegenstelling tot tijdgenoten als Virginia Woolf en William Butler Yeats, die zich ten volle en hardop bewust waren van hun hoge roeping als cultuurdragers, beschreef Joyce vrijwel uitsluitend weinig ontwikkelde mensen met een weinig ontwikkelde smaak, dreef een beetje de spot met zijn ontwikkelde alterego Stephen Dedalus, en sympathiseerde met de smaakopvatting van de Blooms. Door deze in uitputtend en meevoelend detail weer te geven in de prachtig gekunstelde bladzijden van *Ulysses*, de roman waarin het kleine epische proporties krijgt toegemeten, wordt de verwoording van Blooms smaakopvatting, die zelf in de ogen van de elite niet anders genoemd kan worden dan kitsch, hoge kunst. En daarin ligt dan ook precies de paradoxale kracht van Joyce' modernisme, en de reden waarom hij zijn qua smaak kunstzinniger en aristocratischer tijdgenoten in het modernisme overstijgt en uiteindelijk zal doen verbleken. In zijn werk wordt alle smaak, ook de allerlaagste, getransformeerd tot iets waarvan de waarneming immense vreugde schenkt. Stephens

gemeenplaats blijkt juist te zijn, want ‘pulcra sunt quae visa placent’ en ook zogenaamde kitsch, mits zuiver weergegeven, hoort tot het domein van de kunst.

Ron Hoffman

A Tale of Two Tellers
De band tussen Joyce en Dickens nader bekeken

In een brief aan zijn broer Stanislaus zegt Joyce: ‘Zonder op te scheppen denk ik dat ik weinig of niets te leren heb van Engelse schrijvers’ (*SL*, 124). Schrijvers die daar zeker, wat Joyce betreft, bij zouden horen zijn de Victorianen. Walter Scott, George Eliot, Wilkie Collins, Anthony Trollope, om er enkele te noemen, komen in zijn werk slechts sporadisch ter sprake. In *A Portrait of the Artist as a Young Man* wordt Stephen Dedalus door zijn medestudenten aangevallen omdat hij het waagt Lord Byron, ‘een ketter, en nog immoreel op de koop toe’, te prefereren boven de *poet laureate* Lord Alfred Tennyson. In *Ulysses* wordt Wilkie Collins' *Woman in White* door de secretaresse van Blazes Boylan in een lade van haar bureau verstopt. Ze is niet erg enthousiast: ‘Dit inruilen voor nog eentje van Mary Cecil Haye’ (*U* 245, 10.372). Molly Bloom heeft *The Moonstone* gelezen: ‘ze gaf me de Maansteen te lezen dat was het eerste dat ik las van Wilkie Collins’ (*U* 800, 18.652). En zo verwijst Joyce op meer plekken naar Victoriaanse schrijvers; maar van een diepe invloed van de Victorianen op Joyce is geen sprake. Hoewel Joyce zich zeer verbonden voelde met de Europese literaire traditie, veel meer dan zijn Ierse tijdgenoten, was hij al vroeg vast van plan een andere weg in te slaan. In een brief waarin hij het kunstmatige taalgebruik van Thomas Hardy hekelt merkt hij op: ‘Wat er mis aan deze Engelse schrijvers is dat ze om de hete brei heen draaien’ Dat schreef hij in 1906, toen de verhalen van *Dubliners*, behalve ‘The Dead’, al geschreven waren. Het zou tien jaar duren voordat *Dubliners* gepubliceerd werd: het werd te openhartig bevonden.

Ploeg haar! meer!

Sex was het grote taboe voor de Victorianen, maar niet voor Joyce. Ook *A Portrait* en *Ulysses* werden als te vrij in sexuele toespelingen beschouwd. Livia Veneziani Svevo, bevriend met Joyce, schrijft in haar *Memoir of Italo Svevo* dat ze op een dag door Joyce terecht werd gewezen omdat ze een wat al te vrij grapje had gemaakt: ‘Ik zeg nooit zulke dingen, hoewel ik ze opschrijf’.

Een Victoriaan die ik nog niet genoemd heb is Oscar Wilde. Wilde speelt een opvallend grote rol in Joyce' werk. Joyce zorgde voor een opvoering van Wildes *The Importance of Being Earnest* in Zürich. In *Ulysses* wordt veel verwezen naar Wilde en sommige critici geloven dat het gezicht van Buck Mulligan eigenlijk het gezicht van Wilde voorstelt. In *Finnegans Wake* is de rol van Wilde nog groter. In dit artikel wil ik echter ingaan op de verschillende raakvlakken tussen Joyce en een andere prominente Victoriaan: Charles Dickens. Onderzoek naar de invloed van Dickens op Joyce ligt om meer redenen niet voor de hand. Allereerst is het waarschijnlijk dat liefhebbers van de aarts-Victoriaan Dickens geen liefhebbers van de aarts-modernist Joyce zijn - en omgekeerd. Een andere reden zou kunnen zijn dat Joyce zich niet vaak heeft uitgelaten over Dickens. Stanislaus Joyce heeft in zijn dagboek aangetekend dat Joyce ‘niets gaf om Dickens’ en zelfs dat hij Dickens en Scott ‘niet kon uitstaan’. Echter, kritiek of zelfs afkeer hoeft beïnvloeding niet in de weg te staan. Het enige overzicht van de mogelijke invloed van Dickens op Joyce is een artikel gepubliceerd

in de *James Joyce Quarterly* in de zomer van 1980 door J.W. Wheal. Wheal noemt verschillende voorbeelden van Joyce' omgang met de werken van Dickens. Zo zijn daar Joyce' artikel over Dickens uit 1912 en de parodie op Dickens in ‘Oxen of the Sun’ (de veertiende episode van *Ulysses*), terwijl ook verschillende verwijzingen naar Dickens in *Finnegans Wake* worden opgesomd. Wheal suggereert vervolgens twee verdere mogelijke Dickensiaanse bronnen voor Joyce. Bill Sikes uit *Oliver Twist* wordt vergeleken met de nationalist van de Cyclops-episode en Gerty MacDowell uit ‘Nausicaa’ zou wel eens kun-

nen afstammen van Jenny Wren uit *Our Mutual Friend.* Daarnaast zou het gebruik van verschillende initialen/afkortingen in *Our mutual Friend*, waaronder de initialen P.J.T., een bron zijn voor Joyce' capriolen met H.C.E. en A.L.P. in *Finnegans Wake.* (Het is jammer dat Wheal niet vermeldt dat Joyce een gedicht heeft geschreven, getiteld 'P.J.T.' Dit is echter geen verwijzing naar *Our Mutual Friend.* Het gedicht gaat over de schilder Patrick J. Tuohy die portretten maakte van Joyce en zijn vader.) Al deze 'verbanden' lijken mij ten minste aanvechtbaar en gelukkig haast Wheal zich te zeggen dat al te overdreven uitspraken over een grote invloed van Dickens op Joyce alleen maar met Molly's uitroep 'Kul,' (*U* 70) 'O, rocks!' (*U* 4.343), begroet kunnen worden.

Een portret van Dickens als jongeman

Molly regeert met deze uitroep op Blooms ietwat breedsprakerige uitleg van het woord *metempsychosis* en het is inderdaad de enig juiste reactie op al te ijverig gejaag op mogelijke bronnen. Woorden als 'bronnen', 'verwijzingen' en 'invloed' suggereren een duidelijk, eenduidig verband tussen verwijzer en datgene waar naar verwezen wordt. Bij Joyce is die duidelijkheid er niet. Dit geldt met name voor de verwijzingen in *Ulysses* en *Finnegans Wake.* De bijbelcitaten, de flarden Shakespeare, de stukjes van music-hall songs en, inderdaad, verwijzingen naar Dickens (om maar enkele voorbeelden te noemen) worden door Joyce zo omgevormd dat het vaak moeilijk is de citaten als zodanig te herkennen. Onderdeel van de bekoring van Joyce is voor velen het herkennen en traceren van verwijzingen en citaten; iets wat inmiddels is uitgegroeid tot een populair gezelschapsspel. Hiervan getuigen de nieuwe edities van boeken met de begintitel 'Annotations to...'.

Een klassieke toespeling

Het herkennen van verwijzingen of bepaalde vaste uitdrukkingen in Joyce' werk is natuurlijk een probleem voor vertalers: hoe een verwijzing te vertalen als ze niet herkend wordt? Dit verklaart mede de noodzaak voor een nieuwe vertaling van *Ulysses*: in de tijd tussen de oude en nieuwe vertaling zijn allerlei verwijzingen ontdekt die nu ook als zodanig vertaald kunnen worden. In zijn *Joyce's Dislocutions* geeft Fritz Senn een mooi voorbeeld. In de Nausicaa-episode zit Gerty bij het uitgaand vuur ‘in a brown study’ (*U* 13.293). Goyert, de eerste Duitse vertaler van *Ulysses*, vertaalde dit met ‘des dunklen Arbeitszim-

mers'. Echter, 'in a brown study' is een vaste uitdrukking die, zoals Vandenbergh vertaalt, betekent 'in diep gepeins verzonken' (*U* 410). Zoals Senn opmerkt: 'het blootleggen van zijn onwetendheid blijft een van de professionele risico's van de vertaler'. Overigens gebruikt Dickens deze vaste uitdrukking verschillende keren in *David Copperfield* en in *Bleak House.* Ook al bestaat er geen eenvoudige eenduidigheid over, toch is het niet onmogelijk die zogenaamde verwijzingen te benoemen. Ik noem drie voorbeelden om een idee te geven van de verschillende manieren waarop Joyce in *Ulysses* naar Dickens verwijst. Als John Eglinton zegt 'Like the fat boy in Pickwick he wants to make our flesh creep' (*U* 9.142) is dat een duidelijke verwijzing naar een detail uit de *Pickwick Papers.* Joe, de dikke jongen, wil Mrs Wardle inlichten over de escapades van haar dochter en zegt: 'I want to make your flesh creep'. In 'Proteus' (de derde episode van *Ulysses*) noemt Stephen de paraplu die een van de vrouwen op het strand (die overigens in tegenstelling tot wat vaak wordt aangenomen geen vroedvrouwen zijn) bij zich heeft een 'gamp' (*U* 3.22). Een *gamp* is een grote paraplu en dankt deze naam aan Mrs Sairey Gamp die zo'n paraplu bij zich heeft in Dickens' *Martin Chuzzlewit.* 'Eumaeus' (de zestiende episode van *Ulysses*) ten slotte begint met het woord 'Preparatory' (*U* 16.1). Dit woord leidt een heuse catalogus in van alle mogelijke stoplappen - de gehele episode is trouwens een prachtig voorbeeld hoe goed Joyce slecht kon schrijven. *Preparatory* is een woord dat past in het soort quasi-literair, wollig taalgebruik waarvan ook Dickens zich bediende.

Wanneer is een verwijzing een verwijzing? Met andere woorden, verwijst Joyce als hij bijvoorbeeld het woord *gamp* gebruikt specifiek naar Dickens?

Mijn wastafeltjes

In de huidige Joyce-kritiek wordt steeds vaker een beroep gedaan op de 'notebooks' om bepaalde interpretaties te bewijzen of om aan te geven welke bron Joyce gebruikte. Zoals Stephen zijn 'wastafeltjes' had, zo had Joyce zijn 'notebooks', schriften die hij volschreef met allerlei materiaal: flarden van zinnen, opgevangen in cafés, woordenlijsten uit boeken, enzovoort. Robert Janusko heeft aangegeven welke woorden terug te vinden zijn in de 'notebooks', die vervolgens door Joyce gebruikt werden in zijn Dickens-parodie. Aldus lijkt hij te bewijzen welke woorden Joyce haalde uit *David Copperfield* (de voornaamste bron voor deze parodie). De autoriteit die aan de 'notebooks' wordt toegekend is echter twijfelachtig: het is duidelijk dat Joyce veel meer woorden uit *David Copperfield* haalde zonder ze eerst te verzamelen in zijn 'notebooks'. Een voorbeeld hiervan zijn de woorden 'that blue-eyed mite of a child' en 'poor little mite of a child'. Beide zinsnedes komen uit *David Copperfield* en staan niet in Joyce' 'notebooks', maar het is zeer aannemelijk dat ze de zinsnede 'that mite of God's clay' (*U* 14.1321) inspireerden. Een ander voorbeeld zijn de herhalingen 'in her own good time' en 'at her own good time', die ook uit *David Copperfield* komen, maar niet in de 'notebooks' te vinden zijn. Het is evenwel aannemelijk dat ze de bron zijn voor 'He knows and will call in His own good time' (*U* 14.1341). Het ironische van het toekennen van al te grote autoriteit aan de 'notebooks' is dat Joyce' handschrift op zijn zachtst gezegd niet tot het meest

gemakkelijk leesbare behoort en dat verschillende lezingen omstreden zijn. Uitsluitsel over een verwijzing kan slechts een combinatie van factoren zijn.

Honderd jaar Dickens!

In 1912 moest Joyce aan de universiteit van Padua een aantal examens afleggen om les te kunnen geven op Italiaanse scholen. Onderdeel van die examens was het schrijven van twee essays waarvan er een, niet verrassend in zijn honderdste geboortejaar, over Dickens moest gaan. Wheal merkt terecht op dat dit artikel, getiteld ‘The Centenary of Charles Dickens’, niet zonder meer opgevat kan worden als de mening van Joyce over Dickens. Joyce wilde het examen halen en kon zich geen al te persoonlijke mening veroorloven. Allereerst stelt ‘James Joyce, B.A.’ in zijn essay

dat de invloed van Dickens op de Engelse taal misschien de tweede na Shakespeare is en voor een groot deel heeft te maken met het populaire karakter van zijn werk. Het is moeilijk hier Joyce' ietwat jaloerse toon te missen; Joyce beschouwde Shakespeare als zijn enige werkelijke rivaal. Zijn vrouw Nora schijnt eens verzucht te hebben: 'Ah, er is er nu nog maar een die hij de baas moet worden, en dat is die Shakespeare.' Joyce bekritiseert Dickens' taalgebruik dat te veel gelardeerd zou zijn met overbodige details, een vorm van schrijven, zo zegt Joyce, die niet overtuigend is. Joyce beschouwt de personages van Dickens niet als mensen van vlees en bloed maar als karikaturen, altijd bedeeld met een bepaalde sterk overdreven eigenschap.

Het is opvallend hoeveel waardering Joyce in zijn artikel toont voor Dickens als kenner van Londen. Volgens Joyce is Dickens op zijn best als hij schrijft over het Londen ten tijde van de Reform Bill (omstreeks 1830). Dit is een overeenkomst tussen Dickens en Joyce: beide schrijvers kunnen heel lyrisch zijn over het natuurlijk landschap, maar zijn toch stadsmensen in hart en nieren. Zoals Joyce in een brief aan de latere uitgever van *Dubliners* schrijft: 'Als je bedenkt dat Dublin al duizenden jaren een hoofdstad is, dat het de tweede stad van het Britse Imperium is, dat het bijna drie keer zo groot als Venetië is, dan lijkt het vreemd dat nog geen enkele kunstenaar het aan de wereld heeft laten zien' (*SL* 78). Het is grappig dat beide schrijvers nog steeds hun bewonderaars noodzaken tot pelgrimstochten langs de routes van hun fictieve personages. Aan het eind van het artikel suggereert Joyce nog even dat Thackeray op zijn best toch eigenlijk de betere schrijver is.

Deshil holles eamus...

Het is interessant om Joyce' opmerkingen in zijn artikel te vergelijken met de parodie van Dickens in 'Oxen of the Sun'. In dit hoofdstuk bezoekt Bloom de in verwachting zijnde Mrs Purefoy die al drie dagen op het punt staat te bevallen. Bloom treft daar Stephen die zich samen met andere studenten aan het bedrinken is. De parodie begint met: 'Inmiddels hadden de kunde en het geduld van de arts een voorspoedige *accouchement* bewerkstelligd' (*U* 446, 14.1310) en eindigt met 'Wel gewerkt, gij goede en getrouwe dienstknecht' (*U* 447, 14.1343). De passage bericht dat het kind geboren is en prijst de inspanningen van Mr en Mrs Purefoy. Sommige critici zijn minder gelukkig met deze parodie. James Artherton bijvoorbeeld zegt dat Joyce 'lijkt te hebben geprobeerd zich ervan te verzekeren dat iedereen de imitatie zou herkennen' en bekritiseert hem om zijn herhalingen (drie keer op twee bladzijden) van de Dickensiaanse bijnaam 'Doady'. Dit is in *David Copperfield* de naam die Dora, de 'child-wife', geeft aan haar man David. In 'Oxen of the Sun' is het de naam die Mrs. Purefoy geeft aan haar man (onduidelijk blijft of deze erg blij is met die koosnaam). Arthertons kritiek is echter niet terecht: de naam 'Doady' komt binnen een paar bladzijden van *David Copperfield* vier keer voor. Duidelijk is dat de parodie de kritiek van Joyce in zijn artikel op Dickens weerspiegelt; opvallend zijn de tautologieën (in *Finnegans Wake* wordt dit *tautaulogically*), de verbale overdaad en het karikaturale van de personen. Opvallend is dat bij Dickens de herhalingen vooral emotionele uitroepen van de personages zijn en veel minder die van de verteller

David Copperfield. Wat betreft de herhalingen geldt voor Dickens inderdaad wat hij zijn David Copperfield laat zeggen: 'I wallow in words', 'Ik zwelg in woorden'.

Doveyed covetfilles

Gifford en Janusko suggereren in hun annotaties over deze parodie van Dickens dat Joyce vooral hoofdstuk 53 van *David Copperfield* gebruikte. Dit hoofdstuk beschrijft de dood van 'child-wife' Dora en is dus het exacte tegendeel van de scene in 'Oxen of the Sun'. Dit contrast kan niet anders dan een bewuste, wrange grap ten koste van Dickens zijn. De sentimenten over de dood van Dora worden geparodieerd door de sentimentaliteit over de geboorte van Mortimer Edward Purefoy. Mrs en Mr Purefoy worden dusdanig geprezen dat ze karikaturaal worden. Verbazing-

wekkend genoeg zijn er critici geweest die de lof die de Purefoys wordt toegezwaaid serieus namen en de gehele ‘Oxen of the Sun’-episode zien als een veroordeling van geboortebeperking en een loflied op moederschap en menselijke vermenigvuldiging. Stanley Sultan heeft het zelfs over ‘het ideale gedrag van Mr Purefoy’. Deze opvatting, die - waarschijnlijk onbedoeld - de episode nog grappiger maakt, doet echter geen recht aan de manier waarop, juist door de overdreven aanprijzingen, een al te ijverig naleven van het gebod tot vermenigvuldiging belachelijk gemaakt wordt. De stijl botst met andere woorden met de realiteit. Mrs Purefoy heeft nu twaalf kinderen en geen reden tot vreugde over haar financiële mogelijkheden voor het bekostigen van de jaarlijkse gezinsuitbreiding waarmee Mr Purefoy haar opzadelt. Zoals Mrs Breen zegt als zij Bloom vertelt over Mrs Purefoys beproeving: ‘En dat met een huis vol kinderen’ (*U* 171, 8.284).

Zowel Dickens als Joyce kwamen uit grote gezinnen met grote financiële problemen. Dickens' vader werd gearresteerd en moest de gevangenis in, wat de jonge Dickens noodzaakte om op twaalfjarige leeftijd te gaan werken. De familie Joyce verviel in steeds grotere armoede en was gedwongen steeds ander onderdak te zoeken. Dickens stichtte een groot gezin dat hij later zou verlaten. Joyce en zijn vrouw beperkten zich tot een zoon en een dochter.

Het ironische aan de dood van Dora is dat David nu de mogelijkheid krijgt te trouwen met Agnes die een veel betere keuze is. Overigens wordt de oorzaak van de dood van Dora niet genoemd. Het zou heel goed kunnen zijn dat ze sterft aan de gevolgen van een miskraam. Het is dit soort, door Victoriaanse puriteinsheid ingegeven schroom, die door de parodie bekritiseerd wordt.

Joyce was erfgenaam van hetzelfde cultuurgoed als Dickens. Als Joyce in *Dubliners* het verhaal ‘The Sisters’ laat beginnen met de woorden ‘There was no hope for him’ is dat een passend (en pakkend) dramatisch begin. Het is echter ook een dramatisch cliché. Dickens gebruikt grappig genoeg dezelfde woorden in hoofdstuk 59 van *David Copperfield.* De Aeolus-episode in *Ulysses* staat vol met stijlfiguren en bombastische rhetoriek. Er worden, vol overgave, een aantal toespraken geciteerd. Als J.J. O'Molloy een ‘EEN VOLMAAKTE VOLZIN’ (*U* 151, ‘A POLISHED PERIOD’ *U* 7.766) ten beste gaat geven verbindt Stephen dit in gedachten met zeer dramatisch aangekondigde citaten en toespraken waarin kleine details causaal verbonden worden met grote veranderingen: ‘Als ik op die vreemde periode terugblik, is bij mij vaak de gedachte opgekomen dat dit kleine feit, hoe triviaal het ook mag lijken, dit aanstrijken van deze lucifer, bepalend is geweest voor het ganse verdere verloop van ons beider leven’ (*U* 151,7.763). Dit is een typisch Dickensiaans cliché: kleine gebeurtenissen werpen hun schaduw vooruit en het personage wordt zich van de betekenis daarvan pas later bewust. Gifford geeft aan dat Joyce hier de stijl van *David Copperfield* en *Great Expectations* imiteert en geeft het volgende citaat: ‘I have often thought, since, what an odd, innocent, out-of-the-way kind of wedding it must have been! (*David Copperfield*, hoofdstuk 10). Een ander mooi voorbeeld komt uit *Pickwick Papers*: ‘We are confirmed in this belief by a little circumstance, apparently slight and trivial in itself’.

Het grote verschil tussen Joyce en Dickens in hun gebruik van het cliché is dat Joyce veelal de aandacht op het cliché vestigt, met name in *Ulysses* en *Finnegans Wake.* Bij Joyce wordt het cliché ook onderdeel van de karakteruitbeelding. Dit is niet altijd als zodanig herkend. Wyndham Lewis bekritiseert in zijn artikel ‘Analysis

of the Mind of James Joyce' Joyce vanwege het cliché aan het begin van hoofdstuk twee van *A Portrait.* In het Engels staat er dat oom Charles 'repaired to his outhouse', hij 'trekt zich terug'. Hugh Kenner, en ook andere critici, hebben echter overtuigend aangetoond dat dit een welbewuste, doordachte poging van Joyce was het taalgebruik van oom Charles te imiteren. In Dickens is het zo dat iedereen 'zich terugtrekt'. Het bekende 'friend in need, and friends indeed' wordt door Dickens gebruikt in *David Copperfield.* In *Finnegans Wake* wordt dit 'when a frond was friend inneed to carry' (*FW* 79.15). Het bekende Engelse spreekwoord 'It is an ill wind that blows nobody any good' wordt door Dickens

gebruikt in *Pickwick Papers.* In *Finnegans Wake* wordt dit ‘It's an allavalonche that blows no-pussy food’ (*FW* 28.9). Het moge duidelijk zijn dat Joyce clichés op geheel andere wijze gebruikt dan Dickens. Dit houdt overigens geen veroordeling in van Dickens: het cliché is een voorbeeld van uiterst succesvolle, beproefde communicatie. De citaten uit *Finnegans Wake* communiceren vooral als wij de verscholen cliché's herkennnen.

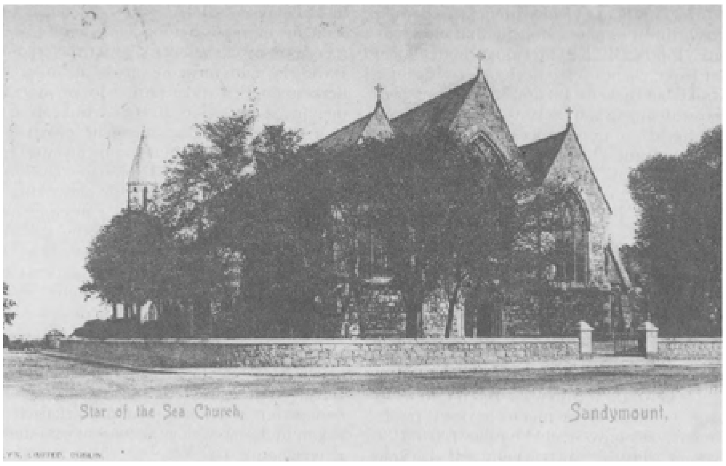
Londener/Dubliner

Wat betreft de positie van de auteur in zijn werk lijken Dickens en Joyce ver van elkaar af te staan. Dickens is duidelijk aanwezig in diens werk: het is moeilijk Dickens' verteller te scheiden van de historische Charles Dickens. De waarden die zijn hoofdpersonages belijden, al dan niet na hevige veranderingen zoals bijvoorbeeld bij Pip in *Great Expections*, zijn die van Dickens zelf. Dickens wilde met zijn boeken sociale veranderingen teweegbrengen. Met *Bleak House* wilde hij verandering op gang brengen in het Hooggerechtshof, terwijl *Hard Times* een aanval op het toenmalige schoolsysteem is. Op het eerste gezicht lijkt Joyce hierin het exacte tegendeel van Dickens. In de loop van zijn werken is er steeds minder sprake van een bepalende verteller bij Joyce. Om aan te geven hoe Joyce zich verhield tot zijn creatie wordt vaak de volgende passage uit *A Portrait* geciteerd: ‘De kunstenaar blijft, evenals de god van de schepping, binnen of achter of buiten of boven het werk zijner handen verborgen, onzichtbaar, weggezuiverd, en knipt onverschillig zijn nagels’ (*P* 275). Deze passage zou bewijzen hoezeer Joyce verheven was boven zijn creatie. Hierbij wordt echter vergeten dat, hoewel Joyce een zeer autobiografisch schrijver was, Stephen Dedalus slechts in zeer beperkte mate een zelfportret is: diens uitspraken kunnen dus niet geïnterpreteerd worden alsof het uitspraken van Joyce zelf zijn. Frank Budgen merkt op dat bij lezing van *Finnegans Wake*, hoe onbegrijpelijk het ook moge zijn, ‘twee elementen in het oog springen van iedere lezer: Dublin... en Joyce zelf’. Naar mijn mening is dit ook het geval bij *Ulysses.* Hoewel uiteindelijke oordelen over personages onduidelijk blijven is het moeilijk niet overal de meesterhand, als van een poppenspeler, of in David Haymans term die van de ‘arranger’, te herkennen. Een ander punt is Joyce' moralisme. Joyce bedoelde *Dubliners* ook als een soort publieke aanklacht tegen het geestelijke klimaat in Ierland. In een poging de onwillige uitgever Grant Richards te bewegen *Dubliners* toch te publiceren, ondanks de bedenkingen van de drukkers, schreef Joyce in een brief: ‘Mijn bedoeling was om een morele geschiedenis van mijn land te schrijven’ en: ‘met het schrijven van mijn morele geschiedenis op precies de manier waarop ik hem heb geschreven, heb ik de eerste stap naar de spirituele bevrijding van mijn land gezet’ (*SL* 88) en in een andere brief zegt hij: ‘Ik geloof echt dat u de loop van de beschaving in Ierland zult vertragen door het Ierse volk de kans te ontnemen om een keer goed naar zichzelf te kijken in de mooi opgepoetste spiegel die ik ze voorhoudt’ (*SL* 90).

In *Against Interpretation* zegt Susan Sontag: ‘De vroegste ervaring van kunst moet een betoverende, magische geweest zijn; kunst was een werktuig van het ritueel’. Afgezien van vragen over ‘invloed’, de rol van de schrijver als moralist of als

verhalenverteller, zijn Dickens en Joyce vooral tovenaars met het woordspel, het stijlfiguur, de verwijzing, de herhaling als ingredienten om hun verbale magie mee te kruiden:

> Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping, and the waterside polutions of a great (and dirty) city. Fog on the Essex Marshes, fog on the Kentish heights. (*Bleak House*)
> Soft morning, city! Lsp! I am leafy speafing. Lpf! Folty and folty all the nights have falled on to long my hair. Not a sound falling. Lispn! No wind no word. Only a leaf, just a leaf and then leaves. (*FW* 619.19-23)



*'De zomeravond begon de wereld reeds in zijn geheimnisvolle omhelzing te sluiten. In het westen zonk de zon ter kimme en teder talmde de laatste gloed van het al te vluchtige daglicht nog over zee en zand, over de koene kaap Howth, die trouw als immer waakte over de wateren van de baai, over de met wier begroeide rotsen langs het strand van Sandymount en niet het minst, over het stemmige kerkje waaruit bij tijd en wijle een biddende stem uit de stilte opklonk tot haar die in haar reine glans een eeuwig baken is voor het door stormen geteisterd mensenhart, Maria, ster der zee.' (*U *368)*

Literatuur

Atherton, James, 'Oxen of the Sun'. (In: *James Joyce's* Ulysses: *Critical Essays* Clive Hart and David Hayman eds., Berkeley: U of California P, 1974).

Berrone, Louis, 'Two James Joyce Essays Unveiled: 'The Centenary of Charles Dickens' and 'L'influenza letteraria universale del rinascimento' (In: *Journal of Modern Literature*, V, no. 1 (februari 1976), p. 3-18).

Budgen, Frank, *James Joyce and the Making of* Ulysses (Bloomington: Indiana P, 1960).

Dickens, Charles, *Pickwick Papers* (London, 1837).

Dickens, Charles, *David Copperfield* (London, 1850).

Dickens, Charles, *Bleak House* (London, 1853).

Gifford, Don and Robert J. Seidman, Ulysses *Annotated.* Rev. ed. (Berkeley: U of California P, 1988).

Janusko, Robert, *The Sources and Structures of James Joyce's* 'Oxen of the Sun' (Michigan: UMI Research P, 1983).

Joyce, Stanislaus, *My Brother's Keeper* (London: Faber, 1958).

Kenner, Hugh, *Joyce's Voices* (Berkeley: U of California P, 1978).

Senn, Fritz, *Joyce's Dislocutions* (Ed. John Paul Riquelme. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1984).

Sultan, Stanley, *The Argument of* Ulysses (Ohio: Ohio State UP, 1964.

Svevo, Livia Veneziani, *Memoir of Italo Svevo* (Vermont: Marlboro P, 1989).

Wales, Katie, *The Language of James Joyce* (London: MacMillan, 1992).

Wheal, J.W., 'More Metempsychosis? The Influence of Charles Dickens on James Joyce' (In: *JJQ*, vol. 17, no. 4, zomer 1980, p. 439-44).

Theo Pont

Charade: Molly x Bloom
Een toneelbewerking van James Joyce' Ulysses voor één acteur

Daar heb je ze weer, die literatuurspugers, denken dat ze alles kunnen, acteurs: dom en exhibitionistisch en dan ook nog met hun poten aan het heiligste der heiligste; denken dat ze intelligenter zijn dan de Strawinsky van het Woord, de Einstein van de Taal, de Picasso der Beeldspraak. James Joyce als fastfood, als droogvoer voor de reis langs kermistenten en theoters: bah!
Zo ongeveer vermaalden mijn hersenen de premature kritiek op het maken van de bewerking van Ulysses.

Twintig jaar in de boekenkast

Regisseur Ruurd van Wijk had mij overgehaald de monoloog van Molly te lezen; of dat niks voor mij was om te doen, als man. Ik kende de monoloog uit de vertolking van een aantal actrices, dus waarom moest ik, kort mollig mannetje, de vrouw der vrouwen gaan spelen? Hou toch op, zei ik, met dat in zwang zijnde travestieten-gedoe. Alleen maar jaloezie van mannen, die de emancipatie niet bij kunnen benen. Die inval van Van Wijk liet ons echter niet meer los. De beroemde monoloog, omarmd door het vrouwendom, later verguisd door het feminisme, was uiteindelijk wel geschreven door een man. Dat intrigeerde. Toch zag ik mezelf niet de hele avond in een bed op het toneel op een man liggen wachten. En dan dat gedoe met de po en zo en dat maandverband, hoe los je dat op? Nee, zei ik tegen Ruurd, nee, hooguit als je de hele roman bewerkt, ik bedoel, als je op de een of andere manier binnen de schriftuur duidelijk maakt dat het een man was, die het allervrouwelijkste uit zijn allermannelijkste duim gezogen had, ok: maar hoor je wat ik zeg: de hele roman bewerkt!

Die roman stond bij mij al twintig jaar in de boekenkast. Ik was stukgelopen op het derde hoofdstuk, zoals zovelen begreep ik later. Sindsdien geven we iedereen de tip bij Calypso te beginnen en Stephen Dedalus later in te halen. Het plan zakte weg. Echter door de positieve reacties van enkele collega's werd mij duidelijk dat het idee binnen het toneelgezelschap Art & Pro een eigen leven was gaan leiden en toen de zakelijk leider mij erover aansprak, begreep ik dat Molly zelfs al in een vergadering ter sprake was geweest. Gelukkig bleek er ook nog wat geld beschikbaar te zijn, waarvan ik ogenblikkelijk een tekstverwerker kocht en aldus kon men twee jaar later in het programma-blaadje deze inleiding lezen:

> ja ze hebben beslist een bewerking gemaakt van een boek van die ierse schrijver kom hoe heet hij ook weer met die slechte ogen ulysses nee zo heet dat boek ik bedoel joyce natuurlijk joyce bloom ach here het stroomt uit ze als een oordeel die jongens van pont en van wijk een speurtocht james joyce dat is het omdat ze ooit eens dachten leuk we spelen de monoloog van molly bloem en alsof het niet genoeg was inenen ook hem er nog bij haalden de man leopold wandelende jood door een theaterstuk

te maken waarin hij ook speelt moet dat nou denk je dan maar als er nou een mooie tweetaligheid ontstaat doordat pont de meest vrouwelijke man moet zien te worden de verwijzing naar weininger is er slechts een van de vele die man die een vrouw wordt uit schuldgevoel niet eens

> katholiek ik zou eerder zeggen griffemeerd die van elkaar houden leopold en molly maar in hun ellende verstrikt bloem van de bergen zei hij en zij ja en hun harten bonsden wild en ja zeiden wij ja wij doen het ja

Echtelijke seksproblemen

De ontdekkingsreis. Klamme handen: waar aan begonnen: euvele moed: hybris: paniek. 876 pagina's terug naar 60. Met behulp van een gids (Harry Blamires) het boek gelezen. Met de monoloog van Molly als referentie in het hoofd, alles aangestreept wat naar haar en haar verhouding met Leopold en Boylan verwees, waardoor Stephen Dedalus eigenlijk als vanzelf uit ons blikveld verdween. Ons theater-instinct koos het tastbare, het speelbare en niet het intellectuele. Prettig om later een recensie te lezen van de Belg Bart Eeckhout:

> [...] Vanzelfsprekend zag het duo zich gedwongen de duizelingwekkende hoeveelheid van *Ulysses* tot enkele hoofdelementen te herleiden. Ze opteerden daarbij voor drie (samenhangende) thema's: lichamelijkheid, sexuele identiteit en de driehoeksverhouding tussen Leopold Bloom, zijn vrouw Molly en Blazes Boylan. Een gelukkige keuze, zoals kort valt aan te tonen: [...] Joyce duidde aan dat de eerste drie hoofdstukken, de zgn. Telemachia, die louter aan Stephen Dedalus zijn gewijd, nog geen lichaam dragen. ('Telemaco non soffro ancora il corpo'). Vanaf het vierde hoofdstuk schakelde hij over op Bloom, een man van geest én lichaam. Bovendien plaatste hij zijn laatste hoofdstuk expliciet in het teken van het vlees. Dat was het eindpunt, dat hij zocht: zijn woord was vlees geworden. [...]

Al snel stuitten we in de Hades-episode op de oorzaak van de echtelijke seksproblemen: de dood van baby Rudy. Vreemd genoeg valt daarover in Molly's monoloog weinig specifieks op te maken. Ze verwijst er wel degelijk naar, maar nogal cryptisch: alleen te begrijpen met voorkennis. Omdat we er vanuit gingen dat de voorstelling ook te begrijpen moest zijn voor iemand die het boek niet gelezen had, lieten we Leopold zo expliciet mogelijk zijn:

> BLOOM: Ze wist al dadelijk
> dat onze arme kleine Rudy
> geen blijvertje was.
> Och meneer,
> wat God doet is welgedaan.
> Ze wist het direct.
> Een dwergengezichtje,
> mauve en gerimpeld.
> Dwergenlijfje,
> week als stopverf.
> In een met wit gevoerd
> vurenhouten kistje.

Begrafenis betaalt het begrafenisfonds.
Piek per week voor een zode.
[...]
Alleen had ze er na Rudy geen plezier mee in.
Kan de tijd niet terughalen.
Of je water in je hand wilt vasthouden.
Had er na Rudy geen plezier meer in.
Molly.
Nee.
Tja.
Leven,
liefde,
reis om je eigen kleine wereldje.

Twee monologen

De tweede ontdekking was de *stream-of-consciousness*-monoloog van Leopold in de Nausicaa-episode. Weliswaar een monoloog mét interpunctie, maar Leopold had er ook een. En hoe. Ineens vallen de stukken in elkaar. De rode lijn van de familie Bloom wordt helder van kleur. De handpalmen werden iets minder klam en de vingers begonnen zowaar een beetje te jeuken. Twee monologen, aha, dat is klei waarmee in het theater te kneden valt. Als we die nu op de een of andere manier tegenover elkaar of naast elkaar of

door elkaar -. Dat oorspronkelijke idee van het masculine element in de voorstelling, de rechtvaardiging voor het feit dat een vent zonodig de monoloog van Molly wil gaan spelen, begon in zicht te komen. We zaten alleen met het probleem dat de monoloog van Leopold als het ware geboren wordt uit Gerty MacDowell. Maar dat we haar geen belangrijke rol lieten spelen lag voor de hand. Stephen kwam toch nog van pas: in de Ithaca-episode roept hij een toneeltje voor de geest. Met steekwoorden construeert hij kort een verhaal over een eenzaam hotel in de bergen. Bovendien wilden we haar aanwezigheid, weliswaar slechts twee minuten, honoreren, omdat het ons de kans gaf een soort omgekeerd statement te maken. Door Gerty te spelen als een modieus travestietje konden we later in de voorstelling duidelijk maken: om travestie is het ons hier niet te doen. Integendeel. Geen verkleedpartijen, geen hoge stemmen, geen Paul Haenen kortom. Dus nu kwam bij aanvang van de voorstelling Gerty opgehuppeld in lichtblauw matrozenpakje en als ze na twee pagina's in opgewonden staat raakt, is Leopold dat inmiddels ook en hij is het, die de ballonnen onder haar jurk doorprikt, zelf zijn jurk uittrekt en achter het decor gooit: Leopold kruipt uit de huid van een vrouw, waarmee voor de goede verstaander al werd verwezen naar de verkleedpartij bij Bella Cohen.

Rechtvaardiging

Hoe die twee alleenspraken aan elkaar gesmeed? Doorlezen, verder sprokkelen. Lezen met een doel, maar ondertussen de totale verbazing over het meesterwerk. Wat een tovenaar, die Joyce, wat een virtuoos, wat een eruditie, maar tegelijkertijd de verbazing: wat gewoon, gewoon mensen, het gaat over mensen, zo begrijpelijk, zo kostelijk beschreven en bovenal zo ongelooflijk komisch. De keren dat ik hardop in mijn eentje in de lach schoot, kan ik niet meer tellen. Het schijnt dat het de nonnen zijn geweest, die het prikkeldraad hebben uitgevonden. Die moest ik onthouden. Broeder buidel, wegwezen. Die ook. En die, de slappe vader van duizenden en die en die. De Hades-episode, niet één gedachte die je ooit zelf over de dood hebt gehad is hierin niet terug te vinden. En toen kwam het godsgeschenk. De Circe-episode. Als rechtgeaarde toneelfanaten hadden we daar wel iets van verwacht, maar al snel werd de bodem onder onze voeten weggeslagen: onspeelbaar. Wie speelt er nou een knoop die bip zegt, of een platje in de uitrusting van een struikrover, of Shakespeare himself die zichtbaar verkeerd citeert. Alles wat per definitie onspeelbaar is, had Joyce met satanisch genoegen in de toneelvorm gegoten; je kon er alleen maar mee dromen. Maar toen: Joyce had het allemaal zelf al bedacht. Had Weininger gelezen. De vrouwelijke man. Bloom uit de kleren en in het vrouwenpak. De rechtvaardiging om de bewerking gevonden!

> BELLO: Mevrouw Bloom
> Je moet je mannenkleren uittrekken.
> Een een wellustig ruisende jurk
> van changeant zijde aandoen,
> over je hoofd en schouders
> en vlug wat.

[...]
BLOOM: Ik heb haar spullen
maar een keer aangetrokken,
een geintje.
Toen we op zwart zaad zaten
heb ik ze gewassen
om de wasserij uit te sparen
het was je reinste zuinigheid met vlijt.
Een geintje.

Vierde wand

We kwamen op dreef. Na flink doorrekenen besloten we tot de volgende constructie: Leopold brengt zijn versie van het huwelijk, dan krijgen de beide echtelieden de kans om sámen hun conflicten uit te benen en daarna geeft Molly háár uitleg van de werkelijkheid. Ondertussen nog een lezing bijgewoond over de functie van het chiasme in *Ulysses* en de cross-fade tussen Leopold en Molly was wetenschappelijk onderbouwd. In de praktijk bleek dat zeer goed te werken. Ik kon het later

merken aan de reacties van de zaal. Leopold moest het publiek een nieuw verhaal aankaarten: als acteur was dat de zwaarste klus. We moesten keihard werken, Leopold en ik, om het bedje van Molly te spreiden; en niet alleen voor haar, ook nog voor Boylan notabene! Maar het laatste half uur liep op rolletjes: de mensen genoten van het spiegel-effect, dat ze de geschiedenis reeds kenden, maar nu de vrouwelijke interpretatie kregen voorgeschoteld. In wezen was er weer niets nieuws onder de zon. De roman zat immers ook zo in elkaar.

In het theater hanteren we het begrip vierde wand. Ontken je het publiek, zoals in het burgerlijk drama, dat zich binnenskamers afspeelt, of breek je die muur open, zoals bij cabaret, waar je het publiek rechtstreeks aanspreekt. Te consequent zijn vonden we dramaturgie met de voorhamer, dus besloten we dat de personages zich in principe tot het publiek moesten wenden, maar dat alle varianten daartussen ook gehanteerd moesten worden. Als Leopold bijvoorbeeld verstrikt raakt in zijn jaloezie-fantasieën over Boylan, dan klapt de vierde wand dicht. Vervolgens is er de vleermuis die hem weer terughaalt naar de realiteit, naar het strand, waar hij zich vervolgens brutaalweg met zijn liefdes kommer-en-kwel tot het publiek richt om steun te zoeken bij het bezweren van zijn jaloezie. Een rechtvaardiging voor deze semi-cabareteske aanpak was ons gevoel dat Molly tegen iemand sprak en Leopolds wijze van denken er een van hardop praten was. Een stijl, waarmee Joyce naar ons idee de spreektaal tot een literaire stijl had verheven. Dat inspireerde ons bovendien nog om de directe rede en de verleden tijd weg te laten, waardoor alles actueel werd gemaakt.

Terug naar de boekenkast

Onze eerste versie bestond uit zo'n vijf uur materiaal, dat tot anderhalf uur teruggebracht moest worden. Aanvankelijk hielden we angstvallig het boek naast de bewerking, maar om een consistent geheel te krijgen, moest dat even terug naar de boekenkast. We hadden besloten geen tekst van Joyce te veranderen, geen woord er bij te verzinnen, maar nu moesten de teksten gaan mengen en in de juiste verhouding komen. Zo kon het gebeuren dat zinnen uit verschillende hoofdstukken achter elkaar kwamen te staan; dat Molly bijvoorbeeld rijkelijk 'leent' uit de Ithaca-episode als ze verhaalt hoe Leopold diep in de nacht thuiskomt en omgekeerd in bed gaat liggen; dat Leopold zelfs plaatsvervangend teksten van Molly in de mond neemt, of Molly teksten van de waaier in de Circe-episode, enzovoort.

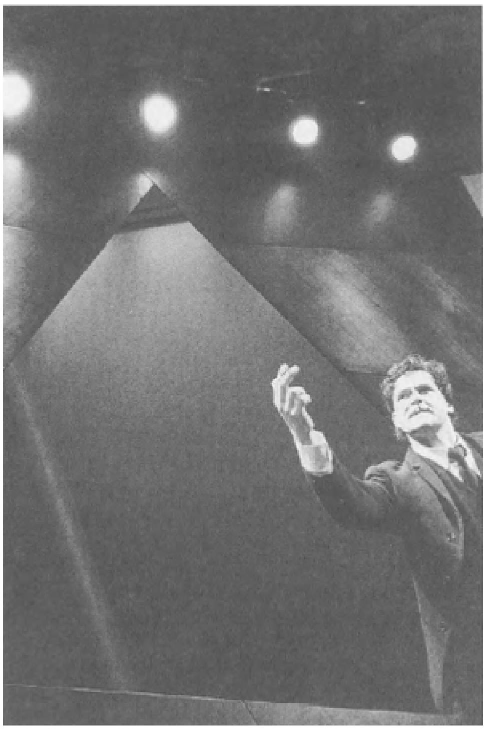
BLOOM: Jij zag mij eer ik zou zag.
MOLLY: Ja.
En ik had je ook al zien staan op die hoek
met je nieuwe regenjas aan.
Jij keek al even ondeugend als altijd.
BLOOM: Je opengewerkte mouwen
zijn veel te koud in die regen.
MOLLY: Elk excuus was goed
om maar aan me te kunnen komen.

BLOOM: Zag ik er stom uit
druipend in de regen.
MOLLY: Je had een prachtig gebit.
BLOOM: Je kreeg al zin als je er naar keek?
MOLLY: En maar smeken
die oranje onderrok op te tillen
die ik aan had.
Je zei dat je zou knielen
in de nattigheid
als ik het niet deed.
BLOOM: Weelderige vrouw.
Ik ben uitgeput
eenzaam en verlaten.
Niet jong meer.
Ik sta om zo te zeggen
met een ongeposte brief met toeslagzegel
na de laatste lichting van de brievenbus
voor het hoofdpostkantoor van het menselijk leven.
MOLLY: Zo wild zijn jullie dan erop.

Dus heb ik hem maar een beetje omhooggehaald.
En je afgetrokken in mijn zakdoek.

Met verholen genoegen hadden we hier een biografisch gegeven aan de tekst toegevoegd. Zo ontstonden dus de laatste versies, mengend, roerend en associerende, letter voor letter, woord voor woord, pagina voor pagina, en toen we echt tevreden waren, leerde ik de tekst uit mijn hoofd, wat zo'n twee maanden in beslag nam.

Sjofele chic



Theo Pont in Charade. (Foto: Reyn van Koolwijk)

De repetities begonnen met wat wij dachten dat het moeilijkste deel was: het middendeel. Hoe zet je in je eentje twee personages neer zonder kleuterschool-gedoe? Vreemd genoeg waren we daar zo mee klaar. Theatraal gezien barst zo'n dubbelscène van de handeling en we moesten zelfs oppassen het niet te actief te maken, wat alleen maar zou afleiden van de tekst. Een zwarte sjaal en een kohlpotloodje waren voldoen om met rudimentaire handelingen het verschil tussen beide personages aan te geven.

Het Molly-gedeelte schoven we als een hete brij voor ons uit. Wij ferme kerels zagen daar natuurlijk toch tegen op, dus werd als tweede etappe het begin met Leopold aangepakt. Dat bleek verreweg het lastigst. Lang gerepeteerd, moeilijk om het karakter te vinden. Uiteindelijk wat ouder gemaakt, strammer en verlegener. Alsof hij zich geneert voor zijn eigen uitspraken. In combinatie met een mooi, wijd, bijna Chaplin-achtig twintiger-jaren kostuum kreeg Bloom langzaamaan een sjofele, tragische chic. En enige allure kon hij wel gebruiken, want net als in de tijd van Joyce waren er nog genoeg mensen in het publiek, die vonden dat Leopolds scabreuze

opmerkingen veel te ver gingen. Uiteindelijk lukte het ons een personage te vinden, wiens boude uitspraken je vergaf en die voldoende mededogen opriep.

> BLOOM: Mijn horloge!
> Mijn horloge is om half vijf stil blijven
> staan.
> Zou er magnetische invloed uitgaan
> van een persoon,
> van die impresario
> met zijn spuuglok boven zijn rechter kijkgat:
> die blaaskaak van een Boylan,
> omdat dat ongeveer de tijd was dat hij -
> in Molly -
> ja, geloof ik dadelijk -
> binnendrong.
> Dekkend.
> Likkend.
> [...]
> Liefde?
> Wat is het.
> Kurk en fles.

Charade

Bij aanvang van de repetities was het decor al klaar. Stans Lutz (decor en kostuum) was aanvankelijk uitgegaan van het zeilschip van Odysseus, als metafoor voor -, vul maar in: de huwelijksboot van de Blooms; Leopolds reis door de stad; zijn persoonlijke diaspora enzovoort. Met referenties naar het strand natuurlijk, waar hij zijn toevlucht zoekt omdat hij niet naar huis durft vanwege Molly's escapade met Boylan. Dit heeft ze echter zo vergaand gestileerd, dat het decor uiteindelijk bestond uit een diagonaal geplaatst houten schot, met zwart rubber bekleed, waarin een grote driehoek was uitgesneden; in die driehoek stond zo'n rudiment van de mast, dat voor een seksuele connotatie zelfs een dirty mind nodig was. Tevens fungeerde die opening als het huis van Molly: onzichtbaar stond daar haar bed en tegen de tijd dat zij er in ging liggen, vormde dat zwarte decor een mooie lijst om haar half liggende, half zittende figuur. De verregaande abstractie van het decor gaf bovendien geen enkel realistisch houvast en had daardoor als voordeel dat het ons dwong de tekst te verbeelden, te visualiseren, opdat het raadsel der lettergrepen kon worden opgelost. Op die manier dekte de titel de lading; ons stuk was in feite één grote charade. Verder was de afspraak dat Stans twee keer in de week een repetitie bij zou wonen en in al haar vrouwelijkheid zou becommentariëren wat wij, twee heren van rond de veertig, in al onze ongeëmancipeerdheid hadden bekokstoofd. We hadden besloten dat als zij iets niet goed vond, we het zonder enige discussie zouden laten vallen en naar een andere oplossing op zoek zouden gaan. En zo is het ook gebeurd.

Wonder der metempsychose

Toen Molly! Tegen onze verwachting in was Molly zo gepiept. We hadden het er natuurlijk tijdens de andere scènes lang en breed over gehad: Molly moest zo simpel mogelijk. We begonnen al mijn persoonlijk mannelijke trekjes zoveel mogelijk te elimineren. Dagelijkse voorbeelden waren natuurlijk overal voorhanden. Vriendinnen werden bestudeerd op motoriek en stemgebruik. Bovendien was de tekst al zo vrouwelijk. Dus als Molly verhaalt dat haar vent midden in de nacht thuiskomt, zijn kleren uittrekt en op een stoel deponeert, gebeurt dat ook en verschijnt er vanonder zijn pak een wit, driekwart nachthemd, dat net zo goed een ouderwets mannenhemd geweest zou kunnen zijn. En wat er tijdens de voorstellingen gebeurde, was het wonder der metempsychose (meet-'m-die-goser), waar je alleen maar op kunt hopen: het werkte. Iedereen dacht die harige kuiten van mij gewoon weg en waar ik niet toe in staat was, deed de tekst en de bereidwillige fantasie van het publiek; bijvoorbeeld in die scène, waarin ze met haar hoofd en handen in haar nachthemd duikt:

> MOLLY: Moet je zien,
> bij het minste of geringste
> wordt de tepel stijf.
> Deze niet zo erg trouwens;
> Ik geloof
> dat hij ze wat steviger heeft gemaakt

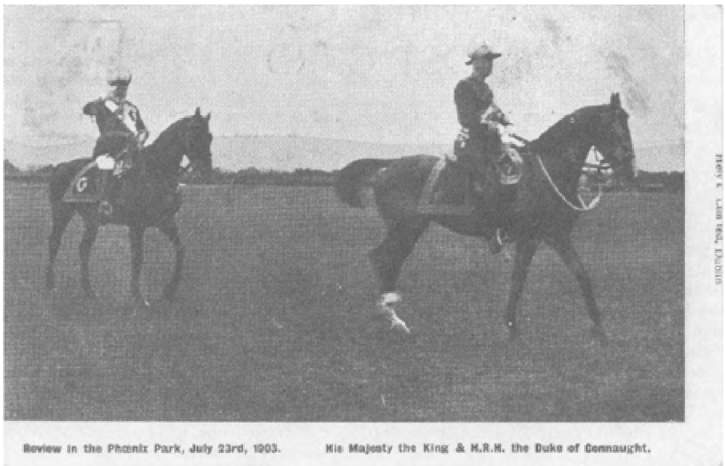
door er zo lang aan te zuigen
[...].

De repetities duurden twee maanden, de voorstelling uiteindelijk anderhalf uur en heeft drie jaar op het repertoire gestaan. Joyce-specialist Marius Buning vroeg me later: heb je al aan een vertaling gedacht? Ik antwoordde dat de zaak iets gecompliceerder lag. Het woord terugtaling was meer van toepassing. Vanwege de procedure van het mengen in de laatste versies, sta ik er nu, vier jaar na het bewerken van de roman, bij herlezing zelf verbaasd over waar de verschillende teksten vandaan gekomen zijn. Misschien dekt de titel nu pas volledig de lading: *Charade: lettergreep-raadsel. Familiespel van rond de eeuwwisseling.* Het uitbeelden van lettergrepen, zoals Leopold dat deed om Molly voor zich te winnen.

Dubliners

Dubliners was, na de dichtbundel *Chamber Music*, Joyce' eerste ‘echte’ publikatie. Ofschoon het eerste verhaal, ‘The Sisters’, stamt uit 1904, duurde het tien jaar voor de uiteindelijke vijftien verhalen van *Dubliners* als geheel het licht zouden zien. Bange drukkers en onwillige uitgevers zorgden voor dat uitstel. Daarmee echter zorgden ze ook dat *Dubliners* werd van een oorspronkelijke verzameling van tien ‘epicleti’ (invokaties) tot de vijftien rijke verhalen waarmee Joyce Dublin, ‘centrum van verlamming’, aan de wereld schonk. Elk verhaal heeft z'n eigen individuele kracht en pracht, maar de compositie is tevens zo, dat ze tezamen een geheel vormen: zoals Joyce verschillende keren uitlegt, gaan de eerste drie verhalen over de kindertijd, de eerste serie van vier verhalen hebben de adolescentie tot onderwerp, de daaropvolgende vier hebben betrekking op volwassenheid en de afsluitende serie van drie op het openbare leven. ‘The Dead’, het vijftiende verhaal is een coda. Niet alleen worden thema's en motieven uit de voorgaande verhalen gerecapituleerd, ook leidt het de lezer welhaast als vanzelfsprekend terug naar het openingsverhaal. Het loopt daarmee vooruit op *Finnegans Wake*, waar de laatste regel bijna naadloos overgaat in de eerste.
OK

[Vervolg: Wonder der metempsychose]



Op de foto: Edward VII inspecteert de erewacht. De foto (een contemporaine briefkaart) is verspreid door de 'kantoorboekhandel' Hely's (zie rechtermarge): 'Door de goot naderde langzaam een stoet witgeklede sandwichmannen met helrode banden kruiselings over hun borden. Koopjes. Net die priester vanochtend: wij hebben spijt, we hebben smart. Op hun vijf hoge witte hoeden las hij: H.E.L.Y.S. Wisdom Hely's' (U 166).

Het Dubliners-verhaal 'Ivy Day in the Committee Room' ('De reünie van 6 oktober') speelt zich op 6 oktober 1902. In juli 1903 zou de Engelse koning Edward VII Ierland bezoeken.

Op 6 oktober wordt de dood van Charles Stewart Parnell herdacht, 'Erin's uncrowned king' (U 16. 1496). Geen wonder dat Edwards aanstaande bezoek punt van verhitte discussie is, waarbij voor het gemak maar even wordt vergeten dat zijn moeder, koningin Victoria, in 1900 Ierland nog had bezocht.

> *- Parnell, zei Mr. Henchy, is dood. Kijk, ik zie het zo. Die vent hier is op de troon gekomen, nadat zijn ouwe moeder hem er vanaf gehouden had tot hij grijze haren had. Hij is een man van de wereld en hij heeft het goed met ons voor. Hij is een verdomd aardige en nette kerel, als je het mij vraagt, en hij doet om de dooie dood geen domme dingen. Hij zegt alleen maar tegen zichzelf: de ouwe heeft die wilde leren nooit 's opgezocht. Jezusnoantoe, dan ga ikzelf, dan kan ik zien hoe ze zijn. En dan zullen wij die man gaan beledigen, als hij hier komt, op een vriendelijk verzoek? Nou? Heb ik gelijk of niet Crofton? Mr. Crofton knikte. (D 133-34)*

Lucas Hüsgen

De betovering van het vallen
Over Een portret van de kunstenaar als jongeman

Bijwijlen verrijkt zich de wereldliteratuur met werken die biografen nagenoeg overbodig maken. Dat is niet omdat ze de naakte feiten omtrent iemands literaire, emotionele en intellectuele ontwikkeling zo exact weergeven als men van een biograaf verwacht. Veeleer suggereren ze een dergelijke waarheid onder behoud van afstand zo overtuigend dat ieder exact relaas in dat licht verbleekt. Pas zodra fictie geworden, verwerft de werkelijkheid de algemeengeldigheid die literatuur noodzakelijk maakt.

James Joyce' tweede boekpublicatie, *Een portret van de kunstenaar als jongeman* is een dergelijk werk. Als jongeling op weg om serieus schrijver te worden zag ik hier moeilijkheid en verlokking van zulke ambitie emotioneel indringend, knap geciselleerd en levensecht allerduidelijkst ontvouwen. Ook zonder mijn toenmalige, zeer enthousiaste leraar Engels was mij van meet af duidelijk dat dit portret van Joyce' eigen levensportret net iets anders was dan een reproductie. Reproducties roepen het verlangen op eens structuur en dikte van de verf met eigen ogen te mogen onderzoeken. Dit boek maakt dergelijke controle een affront.

Ambigu

De titel van het boek creëert in al zijn helderheid distantie, want is ambigu, zelfs aanmatigend. Ik stel mij voor dat de eerste lezers in verwarring hebben verkeerd, eenmaal dat omslag gesignaleerd. Wie is de kunstenaar waarvan de titel gewag maakt? Een fictief personage? Of gaat hier al om de autobiografie van een schrijver die nog maar net begonnen is? Beide mogelijkheden vooronderstellen de fictie van een bestaand oeuvre, belangrijk genoeg om een dergelijke (auto-) biografie interessant te maken.

De hoofdfiguur heet echter niet James Joyce, maar draagt een naam die, ingebed in betekenisvolle gebeurtenissen, overwegingen en allusies vér boven zichzelf uit verwijst, suggereert dat het boek uiteindelijk een der vele mogelijke portretten is van de mythisch-psychische ontwikkeling welke een kunstenaar tot kunstenaar maakt, de kunst tot kunst.

Stephen

Laten we echter de mooie algemene overwegingen nog voor wat ze zijn. We hebben het over een portret van de kunstenaar als jongeman; heet hij niet Joyce, hoe heet hij dan?

De openingsscène, een schets van vermoedelijk de vroegste herinnering, introduceert subtiel indirect diens voornaam:

> Zijn moeder zei:
> - Stephen moet excuus vragen.

> (*P* 8)

Zonder veel omwegen leidt Joyce de lezer vanhieruit naar de sportvelden van een kostschool voor jonge jongens, toebehorend aan de jezuïeten.

> Nare Roche had grote handen. Hij noemde de vrijdagse meelspijs hond-in-de-zak. En op een goeie dag had hij gevraagd:
> - Wat is jouw naam?
> Stephen had geantwoord:
> - Stephen Dedalus.
> Toen had nare Roche gezegd:
> - Wat is dat nou voor een naam?
> (*P* 9)

Inderdaad, dat weet je als jongetje, opgroeiend tussen Roches, Murphys, Molloys, Joyces niet. Stephen weet lang het antwoord evenmin, maar gelukkig is er Ovidius aan wiens *Metamorfoses* dit portret zijn motto ontleent:

St. Stephen's Green, Dublin

> Et ignotas animum dimittit in artes
> (En aan nieuwe kunsten wijdde hij zijn vernuft)

Dit motto spreekt van Daidalos, de mythische oervader der kunsten, architect van het labyrint. Eenmaal door de opdrachtgever, koning Minos, in dat fantastisch bouwwerk dat de Minotauros, het symbool van levenskracht bedwingen moest opgesloten, weet hij met zijn zoon Ikaros vliegend te ontsnappen.

Wij ontsnappen even aan het motto. Er zal ruimte en reden genoeg zijn hierin terug te keren.

Al presenteert Joyce' tweede jeugdwerk de jongelingsjaren van een der hoofdfiguren uit *Ulysses*, waarin Dublin voorwaar labyrintische trekken aanneemt, binnen de eigen context is zeker ook dat simpele ‘Stephen’ voor begrip van belang.

Stephens naamgever is de Heilige Stefanus, over wie *Handelingen* 6 en 7 het een en ander leert:

> Stefanus nu, vol genade en kracht, deed grote wondertekenen onder het volk. Sommige leden echter van de zogenaamde synagoge der Vrijgelatenen, Cyreneeërs en Alexandrijnen en sommige mensen uit Cicilië en Asia begonnen met Stefanus te redetwisten, maar zij konden niet op tegen de wijsheid en de geest waarmee hij sprak. Toen stookten zij heimelijk mannen op om te verklaren: ‘Wij hebben hem lastertaal horen spreken tegen Mozes en God’.

Na zijn gevangenname steekt Stefanus een apologie af waarin hij zich binnen de traditie plaatst van alle door de vaderen zijner kritikasters vervolgde profeten, dienaren van de Heilige Geest. Verblind van woede stenigen zijn kritikasters hem dood. Deze moord maakt de godvruchtige tot de eerste martelaar van het Christendom, zeker waar hij zich tot de laatse snik niet van de beschuldiging beschuldigt.

Gezien de gebruikte bewoordingen maakt de indtroductie van die voornaam het boek van meet af een apologie van enerzijds zulk profetisch spreken, anderzijds de kunstige constructie hiervan als van in den beginne en als laatste middel tot ontsnapping.

Dit boek waarin Stephen regelmatig ketter genoemd wordt, is bovendien tussen die ene naamgevende opmerking en een andere, vergelijkbare ingeschreven. Het boek gaat aan het slot over in dagboekfragmenten van de dan ongeveer 20-jarige:

> Moeder toegeeflijk. Zei dat ik er gekke gedachten op na hield en te veel gelezen heb. Niet waar. Heb weinig gelezen en nog minder begrepen. Toen zei ze dat ik tot het geloof zou terugkeren omdat ik een rusteloze geest had. Dit betekent de kerk verlaten door de achterdeur van de zonde om er weer in terug te komen door het dakraam van het berouw. Kan geen berouw verwekken. (*P* 318-19)

We moeten het uiteindelijk stellen zonder berouw, hoeveel stenigingen ook: de verlokkingen en verschrikkingen van het katholicisme, de grijpgrage klauwen van het in die dagen actuele Ierse nationalisme, de dwingende eisen van de juiste taal. Deze Stefanus overleeft ze. Hij vindt in de literatuur zijn bestemming omwille van ‘de verrukking van het hart’.

Ik citeer hier de in de Nederlandse vertaling gebezigde versie van Joyce' ‘the enchantment of the heart’. Ik meen dat een letterlijke vertaling (‘de betovering van het hart’) om belangrijke reden correcter is. Die reden moge uit het vervolg van mijn verhaal blijken. Gaandeweg zal dan ook die familienaam nog groeien in betekenis.

Simon

Waar Stephens moeder aan die twee uiteinden zeer expliciet in een context van schuld en boete verschijnt, zonder ooit een naam te krijgen overigens, is het wat Stephens directe familie betreft daartussenin de vader die de klok slaat, behalve waar het om opgeteven vingers gaat.

Simon Dedalus is een beminnelijk man die net het leven jongleert, wiens maatschappelijke carrière er een van financiële waagstukken en decepties is:

> Stephen begon vlot al zijn vaders antecedenten op te sommen.
> Medisch student, wedstrijdroeier, tenor, amateurtoneelspeler, brallend politicus, kleine grondbezitter, kleine belegger, drinkebroer, joviale vent, raconteur, iemands secretaris, iets in een distilleerderij, belastingontvanger, hoofdpersoon in een faillissement en nu de verheerlijker van zijn eigen verleden. (*P* 308-09)

Deze amateurtoneelspeler verdwijnt kort van onze scène. We richten onze aandacht even op de zeden die zijn echtgenote hooghoudt, die van de moederkerk, de katholieke. Simon komt vanzelf weer op.

Iets over de helft van het boek is Stephen, na bewust nagestreefde vleselijke zonden en daaruit resulterende schuldgevoelens, zelfvernedering en boetedoening, bij uitstek de modelleerling geworden van de jezuïeten-dag-school Belvedere.

Op zekere dag vraag hem de directeur van die school of hij nooit het verlangen heeft gekoesterd jezuïet te worden. Stephen beaamt dit en uitgebreid meet dan de directeur de inhoud uit van de grootste eer welke de Almachtige een mens verlenen kan. Geen engel of aartsengel, geen heilige of zelfs de Heilige Maagd beschikt over de macht van een priester van God. Alleen de jezuïet is meester over schuld en boete. Ingewijd in de geheimen der rituelen heerst hij over de sacramenten.

Stephen blijkt hier in hoofdstuk 4 weer een stukje volwassener geworden dan in een scène in hoofdstuk 3. Daar neemt hij, meer dan danig al ondergedompeld in een oceaan van hoerenloperij, vol schuldgevoelens deel aan een retraite waar de verschrikkingen van de hel breed uitgemeten worden. Die scène bestaat hoofdzakelijk uit de ellenlange donderpreek van pater Arnell. Diens schier gewelddadige referaat verplettert elke mogelijke eigen overweging. In hoofdstuk 4 ligt de

zaak anders. Hoe lang ook de verleidingspoging van de directeur, we vernemen haar grotendeels via Stephens gedachten.

Vreemd is dat niet. Wie eenmaal Stephens voornaam in het licht van *Handelingen* ziet, stoot hier op een opmerkelijke zin:

> Hij luisterde nu in eerbiedige stilte naar het beroep dat de priester op hem deed en door de woorden heen hoorde hij nog duidelijker dan voorheen een stem die hem maande nader te komen en die hem geheime kennis en geheime macht aanbood. Hij zou dan de zonde van Simon de Tovenaar leren kennen en de zonde tegen de Heilige Geest waarvoor geen vergiffenis bestond. (*P* 203-04)

Direct na Stefanus' geschiedenis verschijnt in *Handelingen* 8:1-25 Simon de Tovenaar ten tonele. Hij brengt het volk aanvankelijk middels toverkunsten in vervoering, maar laat zich door de apostel Filippus dopen. Verspreiden dan Petrus en Johannes via handoplegging de Heilige Geest, biedt hij geld voor dat vermogen. Petrus verdoemt hem omdat zijn hart tegenover God niet oprecht is. De gave Gods, aldus Petrus, is voor geld niet te krijgen. Simon Dedalus, die zijn leven lang met geld heeft gejongleerd, verdoemt zich uiteindelijk tot een middelmatig bestaan van hulpeloos mokken. Stephen maakt hier geen directe toespeling op, maar Joyce' subtiliteit maakt het betekenisvol dat juist zodra de moederkerk de afvallige zoon aan de borst drukt, als bij toeval de naam van de schuinsmarcheerder valt, die de would-be noviet verwekt heeft. Toehappen zou de vader ontmaskeren zijn. Toehappen zou ook zelfdeceptie zijn. Vele pagina's tevoren is de nauwe gelijkenis tussen vader en zoon overduidelijk voorzegd. In hoofdstuk 2 vergezelt Stephen Simon naar Cork, diens geboortestad. Ondanks de minder prettige aanleiding - een veiling van vaders bezittingen - hangt over deze reis een zweem van idylle. Zo houdt Simon een referaat over zijn opvoedkundige opvattingen, op zijn beurt ontleend aan zijn vader: meer broers dan vader en zoon. Op de avond na de veiling doen Stephen en Simon kroeg na kroeg aan. Ondanks, of misschien juist vanwege die zweem van idylle, heeft Stephen tijdens dat verblijf steeds emotioneel afstand gehouden tot zijn vader. Die neemt de vorm van weerzin aan zodra hij door wie ze ook tegenkomen voor een echte 'Corkonian' wordt uitgemaakt, zelfs een echte Dedalus. Dan vallen woorden die bewaarheid zullen worden:

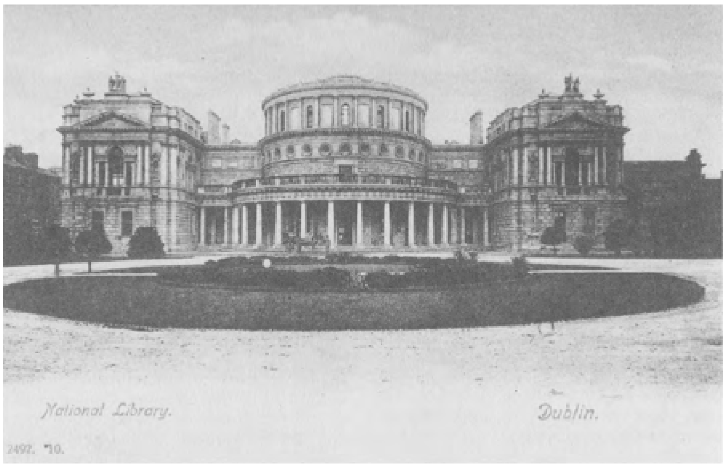
> Iemand anders, een kwiek oud mannetje, dat door Mr Dedalus met Johnny Cashman aangesproken werd, had hem doodverlegen gemaakt door hem te vragen welke meisjes hij knapper vond, die van Dublin of die van Cork.
>
> - Zo zit hij niet in elkaar, zei Mr Dedalus. Laat hem met rust. Hij is een nuchtere bedachtzame jongen die niks van dergelijke onzin moet hebben.
>
> - Dan is hij geen zoon van zijn vader, zei het oude mannetje.
> - Dat zou ik je niet kunnen zeggen, zei Mr Dedalus met een zelfvoldane glimlach.

- Jouw vader was in zijn tijd de meest vermetele charmeur van heel Cork, zei het oude mannetje tegen Stephen. Wist je dat? Stephen keek naar de grond en bestudeerde de tegelvloer van de bar waarin zij beland waren.
- Schei nou maar uit, straks breng je hem nog op rare ideeën ook, zei Mr Dedalus. Laat het verder maar aan zijn Schepper over. (*P* 118)

Die weet wel raad met de nuchtere bedachtzame jongen. Al tijdens het bezoek aan vaders oude school in Cork heeft het woord *Foetus*, in een schoolbank gekrast, zijn bloed onrustig doen kloppen en vanuit deze kiem zal het hoodstuk doortrokken raken van een alsmaar explicieter verlangen naar welbewuste vleselijke zonde, eindigend in de eerste omarming door een prostituée. Op erotisch gebied perfectioneert Stephen de zonde van Simon de Tovenaar in dat 'warnest van nauwe smerige straatjes', de toenmalige rosse buurt van Dublin.

Stephens toegenomen zelfbewustzijn tijdens de verleidingspoging van het jezuïetendom zal in het verloop van hoofdstuk 4 het inzicht blijken dat zijn familienaam een extra dimensie heeft gekregen doordat hij, de zoon, de

vader in de zonde van Simon de Tovenaar heeft overvleugeld.



Ikaros

Daidalos en zijn zoon Ikaros ontkomen dankzij vaders lumineuze idee voor hen beiden van wilgerijs vleugels te maken en deze met was aan hun armen te bevestigen. Ondanks dringende waarschuwingen van vader aan zoon toch zeker in de middenbaan tussen zon en zee te blijven, krijgt Ikaros zoveel plezier in het vliegen dat hij steeds hoger vliegend te dicht bij de zon komt. De was smelt. Hij stort in zee en verdrinkt.

Stephen betrekt, zoals een Christen van de andere kant betaamt, het vallen in zijn overwegingen na het verleidelijk aanbod van inzicht in de zonden van zovelen, in de zonde van Simon de Tovenaar.

> Hij was voorbestemd om zelf zijn wijsheid te zoeken, onafhankelijk van anderen, of de wijsheid van anderen te leren terwijl hij zijn weg zocht te midden van de listen en lagen der wereld.
> De listen en lagen der wereld waren haar zondige wegen. Hij zou vallen. Hij was nog niet gevallen maar hij zou geluidloos vallen, ineens. Niet te vallen was te moeilijk, te moeilijk: en hij voelde de geluidloze val van zijn ziel, zoals straks zou gebeuren, zij zou vallen, zou vallen, was nog niet gevallen, nog ongevallen maar op het punt te vallen. (*P* 207)

Hij is op weg naar huis, steekt een brug over een riviertje over, werpt een korte kille blik op een verschoten blauw kapelletje voor de H. Maagd die hij nog niet zo lang geleden om vergiffenis gesmeekt heeft, gesmeekt. Hij snuift de geur van rottende kool op, smeedt in gedachten de band met zijn vader:

> Hij moest glimlachen toen hij bedacht dat deze wanorde, de janboel en de chaos in het huis van zijn vader en het verkommerde plantenleven de strijd in zijn ziel zouden beslechten. (*P* 208)

Ook hier doet de vertaling de verhouding tussen Daidalos en Ikaros te kort. Waar het Nederlands spreekt van ‘de strijd in zijn ziel

zouden beslechten', verwijst Joyce regelrecht naar de zon: 'which was to win the day in his soul'.

Deze dag van de geluidloze val laat niet lang op zich wachten. De keuze is snel gemaakt: priester wordt hij dus niet, hij zal de universiteit bezoeken. Deze, door zijn moeder allerminst toegejuichte beslissing overwegend, verlaat hij het ouderlijk huis weer. Hij begeeft zich zeewaarts. Als amulet tegen de gedachten die opkomen zodra hij een groepje monniken ziet, dient zich uit zijn 'taaltuin' één zinnetje aan: 'Een dag van zeedriftwolken, bontgetitteld'. (*P* 213)

Voor het eerst in het boek wint de liefde voor het dichterlijk woord het (in de vorm van een woord van de zee en de hoogten erboven) van de godsdienst. Voor het eerst overweegt hij bovendien de redenen. Daarmee begint het. Dat amulet kwam op terwijl hij zich op een wankel houten bruggetje bevond. Hij valt niet, hij bereikt de overkant:

> Een lichte klik in zijn hart, een lichte klop in zijn keel wezen hem weer op de vrees van zijn vlees voor de koude infrahumane geur van de zee: maar toch ging hij niet linksaf de heuvels over maar bleef hij langs de rug van de rotsen lopen, recht op de riviermond af. (*P* 213-14)

Door niet aan de angst van zijn vlees voor de zee toe te geven maakt hij mee waarvan hij eens als jong jongetje droomde. Het moment van zijn transfiguratie vindt plaats zoals gedroomd nu hij niet luistert naar de waarschuwingen van het vlees, de vermaningen uit het rijk van vader en zoon.

Hij ziet de schoonheid.

Hij ziet echter geen ideële schoonheid. Hij ziet de zondeval verstild, vleselijk maar betoverd. Vervuld van volstrekte stilte ziet Stephen een meisje met haar benen tot de heupen ontbloot in het water van de zee: 'Het was alsof zij door toverij de gedaante van een vreemde schone zeevogel had gekregen'. (*P* 219) Precies zoals hij lang geleden gefantaseerd, voorvoeld had, kijken ze elkander zonder één woord te zeggen over een afstand diep in de ogen. Niets gebeurt buiten een totale betovering van zijn hart in een taal die vleselijk mooi de schoonheid in hart en zee plaatst.

> Zwijmeldronken verhuisde zijn ziel naar een nieuwe wereld, fantastisch, wazig, onbestemd als onder de zee, waar nevelige gedaantes en wezens aan hem voorbijtrokken. Een wereld, een glimp of een bloem? Glimpend en trillend, trillend en ontluikend, een doorbraak van licht, een bloem die ontlook, uitwaaierend in een zich eindeloos herhalende reeks, zich vuurrood ontvouwend, ontluikend en verblekend tot heel bleek rozerood, blad na blad en lichtgolf na lichtgolf, heel de hemel overstromend met zachte blozing, blos na blos telkens dieper. (*P* 221)

In deze ervaring van mystiek inzicht, mystieke betovering treffen elkander, vloeien in elkander over de zon en de zee, Ikaros' val voltooiend. De zee spreekt: 'en het getij rees snel landinwaarts met zacht gefluister van golven'. (*P* 221)

Nat zal het spreken zijn, van zichzelf overtuigd, niet meer onwennig als toen hij in de armen van zijn eerste prostituée was beland:

> Hij sloot de ogen en gaf zich aan haar over, met lichaam en geest, zich niets meer van de wereld bewust dan de donkere druk van zich zachtjes openende lippen. Zij drukten evenzeer op zijn brein als op zijn lippen alsof zij de dragers waren van een vage taal; en daartussen voelde hij een druk, ongekend en schuchter. (*P* 128)

Daidalos

Na dat prachtige slot van transfiguratie aan het einde van het 4e hoofdstuk moet Stephen nog naar de universiteit om voor de nieuw gewonnen taal een begrippenapparaat als richtlijn voor zijn scheppen te onwikkelen. Joyce presenteert in hoofdstuk 5 discussies op het scherpst van de studentikoze snede over taal en esthetica die ons theatraal in dat begrippenapparaat invoeren. Daarnaast zijn er de pogingen van medestudenten de estheet Stephen alsnog over te halen tot een

uitgesproken engagement met de actuele Ierse vrijheidsstrijd, hem enkel in zijn ketterse opvattingen stijvend. We maken hem mee in het langzaam concipiëren van een betekenisvol gedicht, maken hem mee in de hevige emoties en perikelen rond een kort weer opgebloeide jeugdliefde die na de bezoeken aan de rosse buurt teloorging, nooit meer opbloeien zal. Deze geschiedenis lijkt in alles op die andere mythe rond het labyrint: Theseus die, gered uit dat warnest, Ariadne verraadt, de zee opgaat:

> Een tere vloeibare vreugde overspoelde als het geluid van vele wateren zijn geheugen en hij voelde in zijn hart de tere vreugde van verstilde ruimten van vervalende schalieblauwe luchten boven de wateren, van oceanische verstilling, van zwaluwen die door de zeeschemer over spoelende wateren scheren.
> Een tere vloeibare vreugde doorspoelde de woorden [...]. (*P* 289)

Of:

> en als een nevelwolk of als wateren die de ruimten omstroomden overspoelden de vloeibare letters der taal, symbolen van het element van mysterie, zijn brein. (*P* 285)

In die ontwikkeling van zijn schrijverschap groeit subtiel onuitgesproken dus de macht van dat ene moment van ‘toverij’ aan zee dat Stephen op eigen kracht tot eigen inzichten bracht op het vlak der mysterieën. Zo'n moment kan niet anders heten dan een moment van ‘betovering van het hart’: Stefanus, ketter omwille van innerlijke overtuiging, werpt Simon de Tovenaar, de onoprechte van hart, in hartsbetovering van zich af, zijn moment van ommekeer aldus benoemend:

> Shelley vergeleek de geest op dat mysterieuze moment heel mooi bij een nog nagloeiend kooltje vuur. Het ogenblik waarop die hoogste hoedanigheid van de schoonheid, de heldere luister van het esthetisch beeld, lichtend wordt waargenomen door de geest, die door de harmonie wordt geboeid, door de eenheid ervan wordt gestremd, is de heldere stille stasis van het esthetisch lustgevoel, een geestesgesteldheid die veel overeenkomst vertoont met de cardinale toestand die de Italiaanse fysioloog Luigi Galvani, met een term die haast even mooi is als die van Shelley, de betovering van het hart heeft genoemd. (*P* 272, ‘verrukking’ door mij vervangen door ‘betovering’ LH.)

Stephen zal, Theseus en Ikaros ineen, zijn land verlaten, maar in alle oprechtheid van zijn hart kan hij niet louter Simon de Tovenaar de les lezen, kan hij zich niet louter aan Daidalos' waarschuwingen onttrekken - of aan de goede wil van zijn moeder. Het boek besluit op deze regels:

> *26 april*: Moeder ordent nu mijn nieuwe tweedehands spullen. Zij bidt God, zegt ze, dat ik in mijn eigen leven, ver van huis en al mijn vrienden, mag leren wat het hart is en wat erin omgaat. Amen. Zo zij het. Welkom, O leven! Ik ga voor de miljoenste maal om de werkelijkheid der ervaring

tegemoet te treden en in de smidse van mijn ziel het ongeschapen gewetensbewustzijn van mijn ras te smeden.
27 april: Oude vader, oude artifex, sta mij bij, nu en altijd. (*P* 324)

Geen stramien van verklaring put de betoverende waarde van literatuur uit. Veel heeft dus ongezegd te blijven, hoezeer ook bijvoorbeeld de Ierse geschiedenis op de achtergrond een rol speelt, hoe betekenisvol ook het steeds opduikend verhaal rond Charles Stewart Parnell en zijn liefde voor Kitty O'Shea, die hem uiteindelijk, jazeker: ten val bracht. Voor dit soort kwesties bevat de Nederlandse editie echter een zeer adequaat register van Aantekeningen, naar welke ik bij deze graag verwijs.

Non serviam

En natuurlijk, dit boek is ook belangrijk en indrukwekkend vanwege zijn stilistische, zijn structurele eigenschappen. Neem de rol die de zintuigen spelen in de opbouw van het

boek; neem het voor die tijd vernieuwend zich ingraven in de belevingswereld van de hoofdfiguur. Wat mij bij eerste lezing echter het meest fascineerde, was hoe elk der vijf hoofdstukken in stijl precies toegesneden is op het emotionele, taalkundige eigen van de leeftijd die Stephen dan heeft. Hier doet geen onbewogen verteller van voor tot achter in uniforme stijl gewag van een leven dat zich buiten het leven der woorden te voltrekken lijkt. Zulk voor velen wellicht louter historisch interessante moment van eventuele literaire innovatie beschouw ik liever als voortdurende oproep voor elk proza een stijl te ontwikkelen die deel heeft aan het leven dat zich afspeelt om als 'tere vloeibare vreugde' door de woorden te stromen.

Vanwege deze 'tere vloeibare vreugde' kent *Een portret* ook geen engagement buiten engagement met de sublieme ervaring, geest van vlees en vlees van geest, 'non serviam' zeggend op iedere oproep tot ander engagement. Zonder die sublieme ervaring, zo betoogt het boek, is kunst niet levensvatbaar. Misschien kan, moet men nog een stapje verder: zonder een kunst die zich koste wat kost enkel engageert met de sublieme ervaring is het leven op de lange duur niet levensvatbaar. Het is de werkelijkheid die zich uiteindelijk te engageren heeft met de kunsten in hun tijdloze actualiteit, hun magische momenten die voor de miljoenste keer in het innerlijk leven van kunstwerken terugkeren.

'De oude artifex', deze vader aller kunstenaars, was echter niet subliem. Kunstenaars zijn niet subliem, maken labyrinten waaraan ze zelf weer moeten ontkomen - of: als hun zonen vallen, vallen deze niet volledig.

Laten we geloven dat *Finnegans Wake* het hoofdwerk is waardoor Stephen Dedalus zijn biografie verdient. In *Ulysses* heeft hij in de figuur van Leopold Bloom een suurogaat-vader gevonden tot wie de afstand groot genoeg is eindelijk naamgevend te kunnen schrijven over zijn moederrivier, de Liffey.

Het monden in zee is echter voorkomen. Joyce had nog een plan voor een laatste werk dat *The Ocean* zou heten. Voordat hij schrijven kon wat Stephens dood bezegelen zou, overleed de schrijver, als schrok hij terug voor het verzuipen van Ikaros.

Voordat zij van de werkelijkheid engagement met haar sublieme eravring, haar enchantment of the heart verhopen mag, heeft de dichtkunst zich misschien eerst van haar verbeelde dichters te bevrijden, zich te onttrekken aan engagement met zichzelf. Zulke speculaties vallen echter in des te gevaarlijker water, zodra we alsnog Stephen Dedalus als volwaardig alter ego zien.

Gelukkig voor de werkelijkheid trof Joyce op Bloomsday niet Bloom, hij trof Barnacle.

Hij viel voor haar.

Rein Bloem
Het leven en het kompas
Het dolerend puin

Nooit meer zal ik zonder plattegrond een doolhof betreden.

De zin is van Anton Haakman, Neerlands grootste doolhovenkenner. Liefhebber van Borgès en zo komen we in Buenos Aires terecht, waar (in *Ficciones*) een doolhof geconstrueerd wordt, dat eigenlijk geen doolhof is, maar een gelijkvormige ruit. Een puzzelende detective loopt daarin, valt in handen van de schurk en wordt door hem uit de weg geruimd, na het vervullen van een laatste wens: moge hij bij de volgende ontmoeting in een andere tijd, gedood worden in een labyrint dat slechts bestaat uit één enkele rechte lijn en niet weer in het patroon van vier windstreken.

In mijn bundel *Scenarios* (1970) kon ik het niet laten zo' rechte vanuit Amsterdam te trekken: van de molen Funen in Oost, richting Markerwaard, die op het punt stond drooggelegd te worden, om terecht te komen in Holysloot. Een film is dat nooit geworden, evenmin de projectie van Borgès' hele verhaal (*De dood en het kompas*) dat zich op de kaart van Nederland zou moeten afspelen: Amsterdam-West; Blokzijl-Noord; Bronbeek-Zuid; Hakenberg-Oost. Enfin, met passer en lineaal is er conform de werkelijkheid terdege gewerkt, maar het plan is nooit uitgevoerd. Dankzij de VPRO.

Hoofdstuk 10 van *Ulysses* is door Joyce ontworpen als een labyrint, aldus de biografieën en studies. Met de plattegrond van Dublin voor ogen bevolkte hij de stad met een stoet dolende ridders van de droevige figuur. Midden in het boek en als het ware losgekoppeld van de intrige, de dubbele zoektocht van vader naar zoon (Leopold Bloom) en zoon naar vader (Stephen Dedalus, min of meer het alter ego of het jeugdportret van de ontwerper van het doolhof).

Het verhaal van de Dwalende Rotsen of Zwerfkeien (‘Wandering Rocks’) wordt door Homerus overigens alleen in het vooruitzicht gesteld; het vindt in de Odyssee niet plaats, wel in de tocht van de Argonauten. Daar ontkomen Jason en de zijnen maar net aan de talloze dodelijke gevaren in de enge zeestraat die in de Zwarte Zee uitmondt, de Bosporus dus.

Dat heeft met een doolhof niet alles te maken; het is zelfs een streep door de rekening van de op zichzelf statische, lamgelegde stad die Dublin is. De Ierse Bosporus, de Liffey, is wel bezaaid met wrakhout, maar stroomt zeewaarts en er is zowaar één denkbeeldig bootje, een skiff, in werkelijkheid een wegwerpding, een strooibiljet, een throw-away, dat op weg is naar nieuwe mogelijkheden en het peniblee verleden en heden voorgoed achter zich zal laten.

Wie op de plattegrond kijkt, ziet dat het verfrommelde papier met de tekst ‘Eliah is coming’ al een heel eind op de goeie weg is: de druk bevolkte bruggen en het centrum, aan weerszijden van de rivier zijn achter de rug.

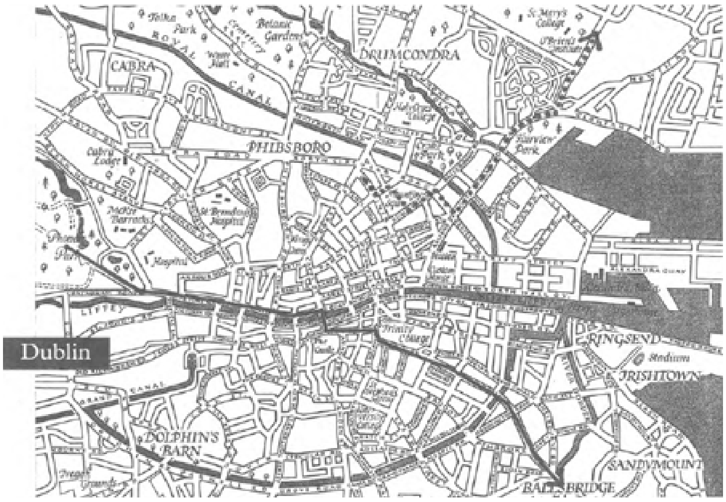
Een nadere blik op de kaart leert, dat Joyce nog twee rechte lijnen heeft getrokken, één naar rechts boven, één naar rechtsonder, beide zeewaarts, zodat een driehoek te zien komt, waarvan de Liffey, het levenswater, de bisectrice vormt.

Het lijkt Borgès wel, maar Joyce gaat veel vlottender te werk: er zitten kronkels in die twee rechten en uiteindelijk komen zij nergens uit. De weg ten noorden van de rivier bereikt niet het punt dat wordt aangekondigd en precies hetzelfde is het geval met de zuidoostlijn: het goede doel van een bazaar met als klapstuk een vuurwerk, blijft eveneens open.

Wie zitten er op die lijnen, de benen van de hoek?

Aan de bovenkant wandelen we mee met een

oude bekende: de jezuïet John Conmee, eens de milde rector van het internaat Clongowes (twintig kilometer ten zuidwesten Dublin) waar Joyce school ging en de jonge kunstenaar door J.C. tenminste menselijk behandeld werd. Het is niet persé nodig om die voorgeschiedenis te kennen, wel verhoogt dat de feestvreugde. Joyce heeft eigenlijk nooit iets anders dan hetzelfde geschreven: *A Portrait*, *Dubliners*, *Ulysses*, *Finnegans Wake* enzovoorts... het is één pot nat of liever: dezelfde dood in steeds andere pot, waaruit voor leven en welzijn alleen de kunst kan ontsnappen als rook uit een vulkaan. Leven voor de kunst om de werkelijkheid naar je hand te zetten. Het *non serviam* van de jongeling transformeren in een dienstbaar eerbetoon, dat men zelfs voor lief kan nemen.



- de route van de Earl of Dudley
- - - - - de route van Pater Conmee
(afbeelding: Bezige Bij)

De grap in hoofdstuk 10 is, dat de jezuïetenpater een andere is dan die uit de Clongowestijd. Hij is nu, in 1904, superior in een kerk aan de noordkant, waarmee Joyce een loopje neemt met de werkelijkheid, want de authentieke overplaatsing gebeurde pas een paar jaar later. Welnu, laten we hem eens op de voet volgen in de nieuwe *Ulysses*-vertaling. Hem én de verteller die aan het woord is en de geestelijke zijn binnengedachten laat, dé monologue interieur.

> **De** overste, de zeer eerwaarde pater John Conmee S.J., borg zijn gladde horloge weer in zijn binnenzak terwijl hij het stoepje van de pastorie afdaalde. Vijf voor drie. Ruim de tijd om naar Artane te wandelen. Hoe heette die jongen ook alweer? Dignam. Juist. *Vere dignum et iustum est.* Daarvoor moest hij bij broeder Swan zijn. De brief van Mr Cunningham. Juist. Hem

> aan zich verplichten als dat kon. Goed praktizerend katholiek: kan van pas komen in de missietijd.

The superior, the very reverend.... staat er in het Engels en dat is meteen een talige knipoog naar de lezer want de titels worden van hoofdletters beroofd en gaan een dubbelzinnig eigen leven leiden als *superieur* en *erg eerwaardig.* Het woord *very* valt tijdens de vreedzame wandeling trouwens om de haverklap.

Reset... nee, hij stelt zijn horloge niet gelijk, zoals we even denken, hij bergt het, *stopt* het in zijn interior pocket.

Smooth... alles verloopt gladjes onderweg naar nergens, want of hij ooit in Artane of bij broeder Swan aan zal komen, zullen we nooit te weten komen: het verhaal wordt voortijdig afgebroken.

Rustig vaarwater dus, niet te vergelijken met de veelbewogen levenslijn van de rivier. Een onbetekend golfje hier en daar.

Hij mag dan alle tijd hebben, onze bekende, hij is met de jaren wel vergeetachtig geworden. Nu al weet hij niet meer de naam van de jongen voor wie hij, min of meer uit eigen belang, iets moet doen. Of kan hem de dood van vader Dignam, waar wij lezers al hoofdstukken lang mee geconfronteerd zijn, eigenlijk helemaal niet schelen? Vader Conmee loopt liever met zijn hoofd vol nostalgische gedachten in de schapenwolkjes rond Clongowes; hij komt op het woord *moutonner*; als zieleherder is hij afwezig.

> **E**en eenbenige zeeman, die met tragge rukken op zijn krukken voortzwaaide, bromde een paar tonen. Voor het klooster van de Zusters van Liefde stond hij met een ruk stil en stak voor een aalmoes zijn pet uit naar de zeer eerwaarde pater John Conmee S.J. Pater Conmee gaf hem in de zon zijn zegen, want in zijn portemonnee zat, wist hij, alleen een zilveren kroon.

Van de binnengedachten in de wandelaar zwenkt de verteller pardoes naar *a onelegged sailor*, een voorbijganger die via de rivier de zee van mogelijkheden nooit meer zal bevaren. Hij komt niet verder, zoals in het vervolg zal blijken, als straatzanger van het lied ‘Nelsons dood’ - Nelson de eenarmige echtbreker - dan Eccles Street no. 7, waar Molly Bloom hem van boven een geldstuk toewerpt; daarna de hoek om in Nelsonstreet, waar hij bij no. 14, in werkelijkheid destijds bewoond door ene Mrs M'Manus, gruwt van het souterrain. Een nummertje dood-lopen dat er wezen mag. Maar daar gaat het nu niet om. Het is de verteller die om aandacht vraagt: een grillige, zelfs kwaadaardige verteller, die zijn personages van binnen en van buiten kent, maar af en toe doet van niet, wacht met informatie, verzwijgt, kleurt, scheef trekt. Hij lijkt ze op plaats en tijd in de werkelijkheid van Dublin te volgen, maar eigenlijk zet hij ze op hun nummer.

Iemand heeft eens ontdekt dat op de stoep van de kerk waaruit Conmee het verhaal instapt, een tegel met tekst is te zien: *Gedenk de armen!* Dat laat de verteller Conmee dus niét doen: die laat de kroon die hij heeft meegekregen voor onderweg in zijn beurs, om er later een tram van te betalen, die hij neemt om bij Mud Island geen vuile voeten te krijgen. De zeeman moet het doen met een herderlijke zegen; geen vuiltje aan de lucht.

Pater Conmee stak over naar de Mountjoy Square. Hij dacht, maar niet lang, aan soldaten en zeelui bij wie de benen door kanonskogels afgeschoten waren en die de rest van hun dagen in een armenhuis moeten slijten, en aan de woorden van kardinaal Wolsley: Had ik mijn God gediend zoals ik mijn koning heb gediend, dan had Hij mij op mijn oude dag niet verlaten.... Hij liep in het lommer van de in de zon twinkelende bladeren, en daar kwam de vrouw van parlementslid David Sheehy op hem toe:
- Heel goed, pater. En met u, pater?
Met Pater Conmee ging het werkelijk wondergoed. Waarschijnlijk zou hij in Buxton gaan kuren. En haar jongens deden het goed op het Belvedere College? O ja? Pater Conmee was werkelijk blij dat te horen. En Mr Sheehy zelf? Nog steeds in Londen. Het parlement was nog steeds in zitting, welzeker. Prachtig weer was het, werkelijk

> verrukkelijk. Juist, heel waarschijnlijk zou pater Bernard Vaughan weer komen preken. Ja, juist, een buitengewoon succes. Echt een geweldig man.
>
> Pater Conmee was erg blij dat de vrouw van parlementslid David Sheehy er zo goed uitzag en hij verzocht haar zijn groeten te willen overbrengen aan parlementslid David Sheehy. Juist, hij kwam vast eens langs.
> - Goedemiddag, Mrs Sheehy.
> Pater Conmee lichtte zijn hoge hoed en lachte ten afscheid naar de gitten kralen van haar mantilla, die als inkt in de zon glinsterden. Hij lachte nog eens terwijl hij verderging. Hij had, wist hij, zijn tanden met arekanootpasta gepoetst.

De woordkeus van de verteller is verraderlijk. Zo laat hij de pater een zeeman nog een natrap geven. Vertalers moeten op hun tellen passen: *and towards him came the wife...* de bijbelse taal wordt niet zo gauw losgelaten. De aanhef van de dialoog, die geen dialoog is, luidt in het Engels:

- Very well, indeed, father. And you, father?
- Heel goed, pater. Een met u, pater?

Alle personages in *Ulysses* zitten vol stopwoorden, maar in hoofdstuk 10, waarin alle Dubliners van hot naar her lopen, onverrichterzake, dus in het slop, komt daar geen einde aan; we mogen er niet één missen, want de verteller stopt ze erin! *Indeed*!

Een al dan niet verouderde filmwet leert, dat een telefoongesprek maar van één kant te horen is: wie in beeld is, spreekt en dicht de gaten in het gesprek door wat de ander onhoorbaar zegt samen te vatten of te beantwoorden. Zoiets gebeurt hier: vragen en antwoorden vallen weg, de verteller, lees: de camera, speelt mee. Het mooiste is vanzelfsprekend die aanhef, waar notabene de onmisbare beleefdheidsvraag wordt overgeslagen. Ik zie die filmscène voor me: personage 1, die we al kennen, met wie we meelopen, gaat op personage 2 af, kennelijk om haar te groeten, daar zijn geen woorden voor nodig, en die zegt meteen: *heel goed inderdaad, pater.* Die scène eindigt op een close-up: een hagelwitte afscheidsgroet.

> **P**ater Conmee liep verder en moest onder het lopen lachen, toen hij aan de koddige oogjes en de cockneystem van pater Bernard Vaughan dacht.
>
> - Pilatus! W'om ou je die uilende troep niet tege?
> Toch wel een ijverig man. Echt. En die op zijn manier echt veel goed deed. Ongetwijfeld. Hij hield van Ierland, zei hij, en hij hield van de Ieren. En van goeden huize ook, zou je dat nu zeggen? Uit Wales toch? Och, vooral niet vergeten. Die brief voor pater provinciaal.

(*Pilate! Wy don't you old back that owlin mob?*

Geef mij maar Amsterdams.

Notabene.

In een monoloog interieur kan de denker danig heen en weer springen. De lezer blijft daarbij achter, al kan een knipoog van de verteller helpen. Hoe komt de pater op de brief? Het is niet de brief van de goede katholiek Cunningham, want die ging over hulp voor Dignam. De witz is ten eerste, dat Conmee zelf pater provinciaal was,

de goede oude tijd van Clongowes. Ten tweede, dat hij nu die brief laat voorgaan op zijn missie. Ten derde dat hij rond het noenmaal bezoek had van iemand uit hoge kringen, ene Lady Maxwell - die wij straks nog tegen zullen komen - die godweet met hem een financiële transactie kwam sluiten, zodat hij aan zijn normale brevieren niet toekwam. Pas als zijn wandeling bladzijden verder door de verteller voortijdig wordt afgebroken, lukt hem dat wel.

Ook dan is de scène dubbelzinnig: de pater ontmoet, zijn nonen lezend, het Hebreeuwse woord *sin*, even verstoord door een liefdespaar. Zou de ijdele pater, tuk op mooie kleren, ook iets zondigs op zijn geweten hebben? En had Lady Maxwell tussen de middag misschien daar ook iets mee van doen?

Wie langzaam leest, terugleest, vooruit leest en nog beter de wandeling met begin en zonder einde voor zich ziet als film, die gniffelt wat af.

We komen haar dus nog één keer tegen en wel in de eerste interpolatie waarvan dit hoofdstuk er zo' dertigtal heeft: flitsen die op andere plaats en zelfde tijd in beeld komen;

juxtaposities vol verrassingen en vragen naar wat ze met de hoofdtekst te maken hebben

> **P**ater Conmee hield op de hoek van de Mountjoy Square drie schooljongetjes tegen. Ja, ze waren van het Belvedere. Van de lagere school. Zozo. En deden ze goed hun best op school? Ja. Dat was heel goed. Een hoe heette hij daar? Jack Sohan. En hij? Ger. Gallaher. En die andere jongeman? Die heette Brunny Lynam. Ja, dat was een heel mooie naam.
> Pater Conmee gaf jongeheer Brunny Lynam een brief uit zijn borstzak en wees naar de rode brievenbus op de hoek van de Fitzgibbon Street. - Maar pas op dat je zelf niet in de bus valt, jongeman, zei hij.
> Zes jongensogen keken pater Conmee aan en lachten:
> - Pater toch.
> - Wel, laat dan maar eens zien of je een brief kunt posten, zei pater Conmee.
>
> Jongeheer Brunny Lynam holde de straat over en stopte de brief voor pater provinciaal in de gleuf van de helrode brievenbus. Pater Conmee lachte en knikte en lachte en liep verder over de Mountjoy Square East. Mr Dennis J Maginny, leraar dans &c, die stijfdeftig kwam aanstappen met zijn hogehoed, leigrijze geklede das met zijden revers, witte stropdas, nauwsluitende lavendelkleurige broek, kanariegele glacés en spitse lakschoenen, ging heel hoffelijk op de stoeprand lopen toen hij op de hoek van het Dignam's Court Lady Maxwell passeerde.
> Was dat daar Mrs M'Guiness niet?
> De statige, zilverharige Mrs M'Guiness die over het trottoir aan de overkant kwam aanstevenen, boog naar pater Conmee. En pater Conmee lachte en groette. Hoe ging het met haar?
> Wat een allure! Had ze niet wat van koningin Mary van Schotland? En dan te bedenken dat ze lommerdhoudster was! Wel, wel! Zo'n... hoe zeg je dat? zo'n koninklijk voorkomen.

Is de pater met zijn vertrouwde jezuïetjes te lui om die brief te posten? Nee, hij is bang voor *the mouth of the bright red letterbox*, één van de rokende vulkanen in de smook van Dublin en de obstakels die ook Jason op zijn tocht tegen kwam. Mouth, muil, de vuurspuwende mond. Ook daar wil hij zich niet vuil aan maken. Met de zesogende (*sixeyed*) jongens lachen wij Father Conmee toe en uit. Hoe hij zich op dat plein uit de voeten maakt, is onbetaalbaar. We knikken en lachen voor twee.

Dan pats: een evenbeeld duikt op uit de stille (*smooth*) wateren. Een showende dansleraar. Hoe hard de montage die Joyce hier toepast ook is, op film zou deze eerste inlas nog veel sneller en vooral helderder werken. Het lacheffect van twee ijdeltuiten is gegarandeerd. *Was that not Mrs M'Guiness?*

In vele vertalingen van *Ulysses* kunnen de vertalers het niet laten hier en daar, juist in dit hoofdstuk, kleine woordjes weg te laten of aan te vullen. John Vandenbergh ziet in de tram waar Conmee in zit met hem een *awkward man* tegenover zich zitten. Een paar regels verder staat er een *awkward old man*, de vertaler laat *oud* weg, schakelt de stoethaspels gelijk, dat scheelt weer een golfje. In de nieuwe vertaling

maakt de toevoeging *daar* het terug van weggeweest ook weer rimpellozer. I told y ou every telling has a taling and that's the he and the she of it...

Ook hier komt wat filmisch inzicht te pas, zonder dat enige uitleg nodig is: in één oogopslag worden pater, dansleraar, lady en pandjesbazin gelijkgeschakeld, over één kam gescheerd door een malicieuse cameraman. 'Tis goed. Het best... staat er letterlijk in *Finnegans Wake.*

And roll away the reel world, the reel world, the reel world!

Dit is het geëigende moment de pater de hoek van Great Charles Street om te laten gaan. Hij zal nog heel wat mensen groeten en door hen gegroet worden, maar zijn uitgangspunt zal hij niet bereiken, onze verstrooide missionaris. Rampzaligheden onderweg zal hij vluchtig in zich opnemen en meteen weer vergeten. Zo loopt hij noordwaarts de stad uit, terwijl hij twintig kilometer zuidwestwaarts

met het hoofd in de wolken bij Clongowes verkeert. Hij is niet van de wereld, deze brevierende flierefluiter. De verteller dumpt hem van de weeromstuit op de vuilnisbelt van de hoofdstad.

Het zicht op zijn wandeling en die van alle dolenden in het centrum is in zo goed als alle commentaren op ‘Wandering Rocks’ nodeloos verdonkeremaand. In de eerste plaats door onmiddellijk de doolhof in te lopen, terwijl nu juist de proloog van de geestelijke en de coda van de overheid, de rijtoer van de onderkoning plus hoogwaardigheidsbekleders, dié twee lijnen de doolhof omspannen en voorbijgaan en ook via de middeweg die de Liffey is een mogelijke ontsnapping buiten beeld aangeven.

Zo'n mogelijkheid zal door overste en overheid en de grote, kletsende meerderheid van de Dubliners niet benut worden; allen zitten zij op een deadline. Alleen Stephen Dedalus zal de dodendans de facto de rug toekeren, al is hij nog net niet zover. Navigare necesse est. Maar één held op sokken (u raadt wel wie) heeft zelfs die uitvlucht niet nodig.

In de tweede plaats heeft de kritiek, de wetenschap, het gilde der puzzelaars, zich uitputtend beijverd alles op plaats en tijd te controleren en de trekpoppen op hun eigennaam terug te brengen. De wens is alles kloppend te maken; van de Vader der Gedachten tot de burgervaders die denken door alle passanten eerbiedig gegroet te worden, maar zich zonder uitzondering deerlijk vergissen.

Door een gelijkbenige driehoek voor te stellen, die boven en onder de Liffey een perspectief naar zee opent, heb ik dat spel ogenschijnlijk meegespeeld. Maar wie dat op de plattegrond gaat controleren, zal meteen zien dat wandeling en rijtoer allebei boven de rivier, laten we zeggen op Europese bodem, plaatsvinden, waarna de machthebbers de Bosporus oversteken om Azië te veroveren. De start vindt bovendien niet op hetzelfde punt plaats: Conmees kerk ligt een heel eind van Phoenix Park, waar de poorten open gaan.

Kortom: Joyce laat geen constructie intact; hij verschuift, vertekent, laat gaten vallen, speelt vals, maakt fouten, monteert hard én zacht. Door zijn ironische verteller de weg te laten wijzen, is hij zelf lang niet steeds op zijn woord te geloven. Er is geen vaste grond onder de voeten van de Dubliners.

Clive Hart heeft in een aantal beroemde studies over hoofdstuk 10 schema's en routekaarten geproduceerd. Van minuut tot minuut kun je alle routes volgen. Maar in het uurwerk dat Joyce ons levert, gaat het niet Zwitsers toe. De radertjes draaien niet steeds conform de werkelijkheid. Wie daarop rekent, moet pas echt op zijn tellen passen, want de slotsom, de deling komt niet uit. De rekenmeesters verkijken zich. Hart wil ons diets maken dat de eenbenige zeeman tien minuten nodig heeft om van Eccles Street naar Nelson Street te benen. Inderdaad hebben wij bladzijden lang niets van zijn krukken vernomen, maar het is niet voorstelbaar dat hij zolang onder Molly's raam op één been is blijven staan, wachtend op nog meer verholen moois.

Als u ooit in Dublin komt, dat van vandaag of morgen, loopt u dan vooral de routes in het stadsplan na, maar vergeet niet op een ander plan af en toe een hink-stap-sprong te maken in het besef van *onder het plaveisel de zee.*

Welaan:

Where did I stop? Never stop? Continuarration! You're not there yet. I amstel waiting.

We staan op dierbare grond. Het Planetarium in Artis.

Doctor honoris causa H. Mulisch loopt om drie uur 's middags naar buiten. Hij kijkt gladweg op zijn gouden horloge, stopt het in de binnenzak van zijn superieure maatkostuum. Haalt een kranteknipsel te voorschijn, houdt dat tegen het licht.

Close-up: *Algemeen Dagblad. Ulysses en de zon.* En opeens was het of er een groot licht in hem werd ontstoken: hij begreep alles!

De ruimteveer filmde de zon. Het klimaat verandert. De zwarte gaten zijn geteld. Nu naar de Bijlmer, weet hij. De hypotheses over de ontdekking van de hemel toetsen en gelijktijdig eer betonen aan de plaats van de ramp. Doctor Mulisch H.C. blijft staan. Opent zijn kalfslederen aktentas, haalt paperassen te voorschijn.

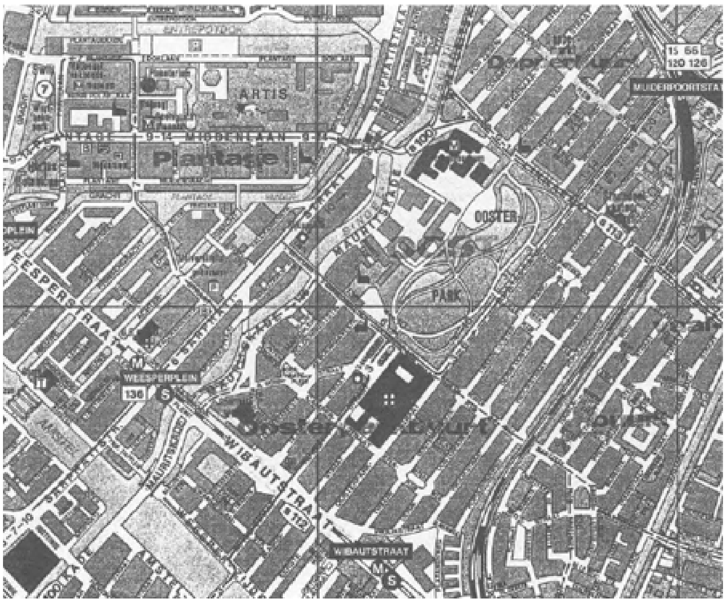
Close-up: drukproeven.

Onhandig steunend op één been streept de geleerde schrijver *De Westerbork* door en krabbelt *De Bijlmer* ernaast. Was het in werkelijkheid niet *De Glanerbrug?* Meteoriet of vliegtuig, wat maakt het uit. Er is meer tussen hemel en aarde.

Doctor Mulisch H.C. verlaat Natura Magistra, nageoogd door drie volwassen alleslezers, die hij minzaam glimlachend en afstandelijk groet. Geen handtekeningen alsjeblieft. Wel beleefd blijven. Je zou ze in dit slechte klimaat nog eens nodig hebben.

Hij passeert Han Reiziger, die hem koddig groet vanachter de ramen van de VPRO studio. Hij groet terug. Aan de overkant zwaait een onbekende in Studio Plantage. Hij zwaait terug en slaat links af.

Voor de dinosaurussen achter het hek stuit hij op Majoor Boshardt. Ja, het gaat hem goed. Geen hartklachten meer. Met het leger geen problemen? Ja, de stad zit vol vullus. Geen opgeruimd staat netjes. De compost van de wereld. Zo is het.



Close-up: zijn hagelwitte mond als een Ster-spot. Verder langs de Plantage Middenweg.

Het aquarium lokt. *En iets, dat met verstand en weten spot, verbergt zich in kunst'ge doorschijnendheid.* Een kat loopt mauwend in de weg. Voor jou is hier niets te halen. Mriraoouw, quark. Een klas Barleanen wordt uitgebraakt. Water en vuur. Bolbliksems. Studiehoofden. Ja, hij stond nog steeds boven aan de lijst. Met rechte rug en in versnelde pas loopt hij op de Muiderpoort af.

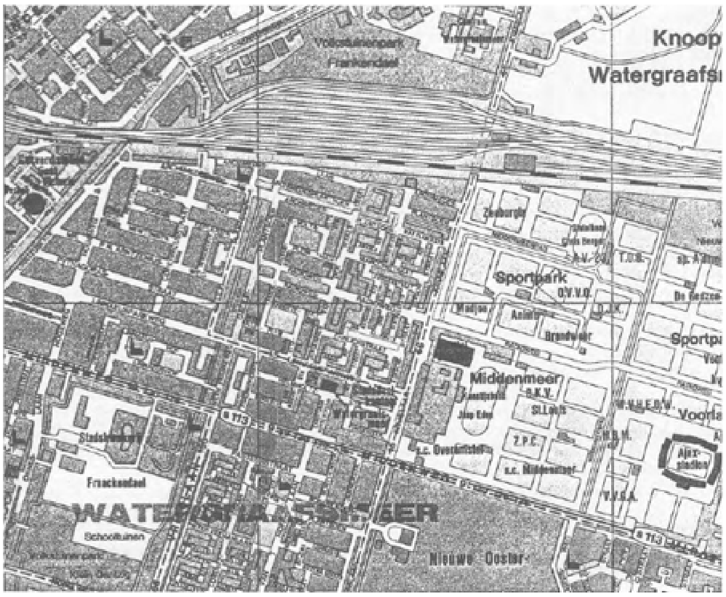
Dansmeester Jack Bow loopt op het Leidseplein bijna de directeur van de stadsschouwburg in de armen. Een echte heer. Goed gekapt, fraai van snit, maakt de danser een diepe buiging. De directeur knixt uit de hoge. Een echte heer.

Is dat niet Tonny van der Horst? Zij schreed alsof zij nooit zou sterven, schreef Jany de stier van Bergen.

Doctor Mulisch H.C. neemt een pottertje van achter zijn pochet. Dochter van een kermisgast. Maar werkelijk, een vorstelijke gang. Het Tropenmuseum. Hoe nu? Mulisch denkt even, niet lang, aan de ramp in Cuba. Nee, ik ben datgene wat verandert. Dus is er voor mij geen verandering.

Nol Gregoor passeert op afstand. De geleerde schrijver neemt zijn hoge pet af en wordt gegroet. Griezelig hoor.

Rechtsaf naar het Ontleedkundig laboratorium aan de Mauritskade. Waar hij in betere tijden voor Orpheus speelde. Wanneer zouden die foto' van de zon gepubliceerd worden? Zit het klimaat in een dip of in de lift? Linksaf. Van Cuba naar de markt. Dapperstraat. Hij loopt er weer rond als vanouds, domweg gelukkig. Geen vuilnis, geen allochtonen. Door iedereen gekend en gegroet. De minstreel van het Leidsplein. Het zwarte licht net uit. Een man in het zwart, door hem niet gezien, kauwt op een strohalm.



De ruïne van een kerk. Alleen de toren nog. Geen beiaardier zal er ooit nog spelen. Ook het ziekenhuis weg. Geen hartklachten meer. Een wonderbare genezing burgers!

Met links in de Linnaeusstraat het Sportfondsenbad waar hij niets te zoeken heeft en in de verte het gasverd. station Victoria, waarvan hij het bestaan niet weet, stapt de vermoeide doctor Mulisch H.C. op lijn 9 die de stad uitrijdt.

Een niet gladgeschoren schaker, grootmeester, stapt op lijn 9 die de stad inrijdt. Doctor Mulisch H.C. stapt op lijn 9 die de stad uitrijdt. Net op tijd. Verkeersborden bij Franckendael waarschuwen plastisch voor reigerschijt. Hij gaat af als een reiger. Tegenover hem in de tram zit een broodmagere, onbe-

holpen man. Een oude onbeholpen man staat op het ijs. H. Mulisch, alwetende schrijver lacht en tekent wezenloos iets aan. Gelijk een reiger op het ijs. Close-up.

Woonde Nescio hier niet? Insula dei.

Ik zal dus maar eens wachten tot uit onze beschaving zich eindelijk weer een edele onbevangenheid zal hebben ontwikkeld.

Nobele wilde. Bij het Ajax-stadion langs de Middenweg een opstootje van allochtonen. Ze verdringen zich om een geliefde voetballer. Is dat niet Heinde Davids? Hij weet het niet.

Hij wuift onbezonnen achter het raam, tikt. Niemand reageert. Schaapachtig.

Doctor Mulisch H.C. neemt in zijn rechterhand een drukproef. Close-up: onder een brede luifel stapten zij uit: *Habana Libre.* Hij verandert niets. Hij tikt. Zouden die jongens de proef willen posten in die vuurrode brievenbus. Te link. Bloedlink.

Onverbeterlijk.

Terzelfdertijd maar iets later vertrekt burgemeester Van Thijn, vergezeld door hoofdcommissaris en andere veelbesproken Amsterdamse kopstukken uit het Stadhuis. Gemotoriseerd.

Zij passeren rakelings de beroemde componist Peter Schat, die de Stopera betreedt met argwanend oog. De Vips groeten verheugd, Schat ziet ze niet eens rijden.

Het reisdoel is niet bepaald omschreven. Westgaarde misschien of Schiphol. Het betreft een laatste afscheid, een tocht door Amsterdam, dat hen eens hartveroverend tegemoet kwam, maar zich nu van de hoge pieten heeft afgewend.

Te pas en te onpas verheffen de autoriteiten zich, niet bewust van gevaar, op hun motor met zijspan. Vergeefs: ze trekken geen enkele aandacht.

De gevoelige film brengt trams in beeld die hun uitzicht blokkeren, opengebroken straten die voor oponthoud, omwegen en rellen zorgen. Een enkeling die zich uit de naad loopt om een glimp van de stoet te zien, maar ho maar.

Wat de deur dichtdoet, is de ontrouw van de camera: hij volgt niet meer de tournee. Het laatste beeld is dat van de beroemde Italiaanse dirigent Ricardo Chailly (niet te verwarren met een vroegere burgemeester, maestro in zijn vak, a fabulous artificer). De dirigent wipt een kapitale villa binnen, geheel buiten bereik van de begrafenisstoet.

In *Ulysses* 10 heeft Stephen Dedalus in het doolhofcentrum een Italiaans twistgesprek met Almidano Artifoni, zijn muziekmagister. Deze probeert hem ervan te overtuigen dat zangtalent verder reikt dat schrijverij.

Verder betekent hier *dichtbij huis.* Stephen doet er beter aan in Dublin te blijven. Maar we weten al dat hij the stream of consciousness zal volgen, de levensstroom.

Terwijl alle anderen om hem heen in het uitzichtloze labyrint niets menselijks van de verteller cadeau krijgen en wat dat betreft in de voetsporen treden van doctor, pardon van Vader Conmee, het eerste personage dat voor aap wordt gezet... ontmoet de jonge kunstenaar in spé twee misschien reddeloze, maar waardevolle Dubliners.

De balling Artifoni is de eerste: *Human eyes.* Een flard van binnen dat het poppenspel en de machinerie ineens doorbreekt.

Menslievende ogen in vertaling. Ik zie liever de close-up van menselijke ogen, waarbij het natuurlijk de vraag is of Ricardo daar model voor kan staan.

De tweede confrontatie vindt plaats met zus Dilly. Terwijl de andere dochters in huize Dedalus van hun armoe niet weten waar ze het moeten zoeken, al roerend in

twee ketels op de vulkaan van het fornuis, één met hemden, één met soep vol brokken... koopt Dilly een tiendehands Franse grammatica en laat die haar geleerde broer zien.

Hij zal haar niet kunnen redden, hij is de branding in gedachten al voorbij. Maar wat hem dat kost:

> Ze verdrinkt bijna. Knaging...
> She is drowning. Agenbite. Save her. Agenbite. All against us. She will drown me with her, eyes en hair. Lank coils of seaweed hair around me, hy heart, my soul. Sait green death.

We.
Agenbite of inwit. Inwit's agenbite.
Misery! Misery!

Hij binnenkort in volle zee, zij in het moeras.

Triest! Triest!
Wee hem die vraagt waarom het Engels gelijktijdig bedroefd stemt en troost en de vertaling niet.

In tegenstelling tot het verhaal van Borgès, gebaseerd op een onwrikbare constructie, waarin de dood tenslotte aan zijn trekken komt, is de doolhof van Joyce, ondanks drijfzand, in beweging. En de oplossing ligt niet op een vast punt, op een mathematisch bepaald hoekpunt = windstreek, of zoals te doen gebruikelijk, in het middelpunt van de plattegrond, maar ver daarbuiten. Er wordt gevaren op een ander kompas.

Het léven van Stephen wordt in het vooruitzicht gesteld, niet de dood. De andere Dubliners zullen hun dagen in de stad moeten slijten, darrend door straten en stegen, over de brug komend zonder geld of leven. In dat opzicht is Dublin een dodenstad, waar zij geen goed heenkomen zullen vinden. Maar zij weten wel goed, heel goed, beter dan zelfs Ierse lezers de weg en kunnen er niet buiten.

Hoe de verteller ze ook steevast dood laat lopen, wij lezers zullen de ironie te boven komen, de stad voor altijd voor ogen zien, zelfs in het hart sluiten. Op afstand natuurlijk. Van Ostaijen deed het in *Bezette stad*, insgelijks een meesterwerk, ongeveer zo: vanuit Berlijn herbouwde hij het oorlogse Antwerpen, maakte dat zichtbaar en hoorbaar, alsof het in één adem verging en onvergankelijk werd.

Alles en iedereen beweegt in Joyce' dodenstad.

Alleen Leopold Bloom niet. Hij staat in het midden van de stad en hoofdstuk 10 als enige constant stil. Domweg gelukkig bij een boekenstalletje op zoek naar een softporno romannetje, in opdracht van zijn vrouw of moeder aarde.

En hij vindt het!

Zoete zonden.

Nee: *Sweets of Sin.*

Hij smaakt dat zoet der zonden, het laat zijn en ons vlees niet onberoerd.

Bloom de dagdromer slaagt waar geen balling, drop-out, tweebenige zeeman of vluchter in slaagt: stilstaan waar anderen over Liffey, Bosporus of Styx het heen en weer krijgen of het zeegat kiezen. Hij blijft staan waar hij staat en geniet.

Hij is in het hart van de stad en in onze transplantage kunnen we hem tegenkomen in de Oudemanhuispoort, of nog dichter bij de Amstel, op het Waterlooplein waar hij zegeviert.

Snuffelend in wegwerpboekjes die voor ons net zo belangrijk worden als *Ulysses* zelf. Eén ondeelbaar moment. Terwijl een strooibiljet, kome wat komt, op een rivier tegen de stroom in naar zijn bron in het onbestemde laagland zoekt, tegemoet gevaren door één of meer skiffs van Nereus.

Navigare non necesse est. Vivere necesse est.

Nawoord

Het denken houdt voor de Dubliners niet over. Van tijd tot tijd laten zij een steek vallen (zoals hun vertaler, ooit uitgegeven en ongewijzigd herdrukt bij Van Gennip, kan beamen).

Waarvan akte vol berouw.

In hoofdstuk 10 kan iemand niet op de naam van een dode vader en een levende zoon komen. Dat is net zoiets als het bestaan van Vader en Zoon ontkennen.

Vanuit een keldergewelf, zijn neus vol stof, in het daglicht getreden niest hij:

Chow! ... Mother of Moses!

John Vandenbergh vertaalt deze hartekreet met *Mozes op een houtvlot* (denkend denkelijk aan onze spreekwoordelijke tante en een rieten mandje).

De nieuwe vertaling kiest voor *Mozesmeiers*... In mijn transplantage zou ik die kreet over het Jozef Daniel Meyerplein kunnen laten galmen.

Ik zie ervan af.

Mozes Mina als eindshot.

Adriaan van der Weel en Ruud Hisgen
Joyce' lyriek van de angst

Als er iets is waarin James Joyce uitblonk, was het wel zijn sterk ontwikkelde gevoel voor dramatiek. Het was een - wat? talent, karaktereigenschap, verdedigingsmechanisme? Dat laatste geldt zeker voor zijn enorme achterdocht, grenzend aan paranoia. Bij de minste aanleiding bespeurde Joyce overal complotten en verraad. Door de kleinste uiting van bijvoorbeeld onenigheid, ondankbaarheid of wat dan ook dramatisch op te blazen was hij in staat anderen voor te zijn en hun zijn vijandschap te verklaren voor zij hun verraad ook werkelijk konden plegen.

Joyce' schrijverschap heeft van dit gevoel voor dramatiek in ieder geval op veel manieren geprofiteerd. Soms is duidelijk herkenbaar op welke manier Joyce zijn eigen leven in zijn werk heeft gedramatiseerd, zoals in *Een portret van de kunstenaar als jonge man, Exiles* en *Ulysses.* In zijn gedichten is dat moeilijker te herkennen. Bovendien noden hun aard en omvang niet tot al te diepgravende onderzoekingen - over dramatisering of anderszins: ze worden meestal afgedaan als een min of meer toevallig en onbetekenend bijprodukt van het geniale hoofdwerk. Bijprodukt of niet, de gedichten zijn er, en de moeite van het bestuderen waard. In de eerste plaats eenvoudig omdat ze van de grote meester zijn en een zekere waarde in biografische en tekstkritische zin vertegenwoordigen, maar misschien zelfs - we zullen zien - omdat ze als poëzie zo onleesbaar nog niet zijn.

Vogelvrije gedichten

Tijdens zijn leven publiceerde Joyce ‘The Holy Office’ (1904), *Chamber Music* (1907), ‘Gas from a Burner’ (1912) en *Pomes Penyeach* (1927) als afzonderlijke uitgaven. Toen hij in 1936 in Amerika een bundel *Collected Poems* uitgaf, nam hij daarin naast *Chamber Music* en *Pomes Penyeach* ook zijn laatste gepubliceerde gedicht ‘Ecce Puer’ (1932) op. In 1991, vijftig jaar na de dood van Joyce, kwamen de publikatierechten van zijn werk vrij. Niet alleen is het nu door de enorme concurrentie mogelijk het complete werk in slecht geredigeerde uitgaven voor een grijpstuiver aan te schaffen, maar er zijn bij die gelegenheid bij gerenommeerde uitgeverijen ook een aantal uitstekende nieuwe edities verschenen. Ook van de gedichten verschenen nieuwe uitgaven, steeds aangevuld met bijna eens zoveel ongepubliceerde gedichten (jeugdwerk en gelegenheidsgedichtjes). Geen van deze uitgaven beperkt zich tot het corpus van gedichten naar de vorm. Brendan Kennelly en A. Norman Jeffares presenteren Joyce als dichterlijk schrijver en bieden naast gedichten ook een keur aan poëtische passages uit het proza en de brieven. Richard Ellmann, A. Walton Litz en John Whittier-Ferguson voegen een selectie uit door Joyce niet voor publikatie bedoeld kort proza toe. J.C.C. Mays heeft het toneelstuk *Exiles* opgenomen. Wij zullen ons hier beperken tot de door Joyce zelf uitgegeven gedichten, dat wil zeggen de verzamelde gedichten zoals ze in 1936 in Amerika zijn verschenen, ‘The Holy Office’ en ‘Gas from a Burner’.

Man en dichter

Hoewel Joyce op latere leeftijd in zijn privéleven een grote dosis burgermansfatsoen aan de dag legde en in veel opzichten een vrij conventioneel en bij tijd en wijle bijna timide bestaan leidde, was zijn jeugd bepaald niet rustig geweest. Bij de twaalf ambachten van zijn vader hoorden aanmerkelijk meer

dan de gebruikelijke dertien ongelukken. Ze worden vlot opgesomd door Stephen in *Een portret van de kunstenaar als jonge man*:

> Medisch student, wedstrijdroeier, tenor, amateurtoneelspeler, brallend politicus, kleine grondbezitter, kleine belegger, drinkebroer, joviale vent, raconteur, iemands secretaris, iets in een distilleerderij, belastingontvanger, hoofdpersoon in een faillissement en nu de verheerlijker van zijn eigen verleden' (*P* 308-09).

Verhuizingen waren de orde van de dag, en het bestaan van het gezin Joyce werd allengs sjofeler en onzekerder.

De periode van James Joyce' studentenjaren tot zijn definitieve vertrek uit Ierland in 1904 was uitgesproken turbulent. Terwijl het fortuin van het gezin keldert, worstelt Joyce met zijn morele en intellectuele integriteit. Het is de periode waarin zijn moeder sterft, hijzelf zijn religie de rug toekeert en enkele maanden probeert medicijnen te gaan studeren in Parijs. In deze weinig hoopgevende omstandigheden houdt Joyce zich staande, vooral door zich er nadrukkelijk tegen af te zetten. Hij komt intellectueel en als man tot wasdom. Hij schrijft aan de lopende band: gedichten, toneel, literaire kritieken, verhalen. Uit deze periode dateert de bundel *Chamber Music*, een cyclus van 36 hooggestemde maar ijle lyrische gedichtjes over de liefde. Het zijn de gedichten van een jonge man die nog weinig van de beschreven sentimenten uit eigen ervaring kent.

Jeugdwerk

De neergang van de sociale positie van het gezin tijdens zijn eigen adolescentie zal er toe hebben bijgedragen dat de intellectueel hoogbegaafde Joyce zich al spoedig ontpopt als een arrogante en ambitieuze student, maar bovenal als in alle mogelijke opzichten een eenling en buitenstaander. Familie, school en universiteit, literaire en intellectuele kringen: overal beschouwt hij zichzelf als een rebel en onbegrepen genie op wie om iedere hoek het verraad loert. Zijn grote voorbeeld voor deze rol, die hij met overgave speelt, is de charismatische Ierse politicus Charles Stuart Parnell. Het vroegst bekende gedicht van Joyce, waarvan slechts twee korte fragmenten bewaard zijn gebleven, was een aanklacht tegen de man die de held van de negenjarige James Joyce had 'verraden': Tim Healy, Parnells naaste medewerker. De titel, 'Et Tu, Healy', zet de toon van het gedicht en verraadt veel over het karakter en de literaire ambities van de jonge schrijver. Een van de fragmenten beschrijft Parnell, dan onlangs gestorven, als een arend die zijn nest hoog op de onbegaanbare bergtoppen van de tijd heeft gebouwd, ver van het onbehouwen gewoel van gewone stervelingen.

Joyce weet de dramatische rol van het miskende genie zo levensecht te spelen en uit te buiten dat hij zijn omgeving bij voortduring de bijbehorende tegenspelersrollen opdringt, zoals die van de laaghartige verrader en de geborneerde gevestigde machthebber. In het essay 'The Day of the Rabblement' (1901) citeert Joyce Giordano Bruno om zijn mening over de noodzaak van de eenzaamheid voor het kunstenaarsschap te verwoorden:

> Niemand [...] kan het ware of het goede liefhebben tenzij hij de menigte verafschuwt; en hoewel de kunstenaar gebruik kan maken van de massa, zal hij zich zoveel mogelijk afzijdig proberen te houden.

In dit pamflet is de tegenspeler het gehele Ierse literaire establishment, dat, inclusief William Butler Yeats, door Joyce wordt beschuldigd van eng-nationalistisch cultureel navelstaren en gebrek aan durf.

Ontmaskering van hypocrisie

Joyce' gevoel voor dramatische overdrijving blijkt bijvoorbeeld ook duidelijk uit een vergelijking tussen de vrijwel geheel door Joyce zelf aan zijn vriend Herbert Gorman gedicteerde biografie en de latere biografie van Richard Ellmann. De Gorman-biografie heeft meer gemeen met manier waarop Joyce zijn

leven in zijn boeken uitbuitte dan met de feiten.

De energieslurpende rol die Joyce met zoveel overgave speelt, blijkt uiteindelijk artistiek toch zeer vruchtbaar. In het satirische gedicht ‘The Holy Office’, dat thematisch het vervolg op ‘The Day of the Rabblement’ vormt, doet Joyce er nog een schepje bovenop. Als hij in ‘The Day of the Rabblement’ de schrijvers van de Keltische Revival nog de gelegenheid leek te geven zelfstandig van hun dwaalwegen terug te keren, heeft hij in ‘The Holy Office’ alle hoop definitief laten varen. Zijn taak is nu hun geborneerdheid aan de kaak te stellen en de schijnheiligheid van de Ierse samenleving te ontmaskeren. Zelf is de jonge schrijver inmiddels aangeland op dezelfde eenzame bergtoppen waar hij Parnell eerder had gesitueerd, in de verschijning van een hert dat zijn gewei schudt tegen de machteloze meute middelmatige Ierse schrijvers:

> Waar zij smekend op hun knieën gaan
> Blijf ik verdoemd maar vreesloos staan,
> Alleen, met vriend noch kameraad,
> Onverschillig als de haringgraat,
> Standvastig als de hoge rots
> Waar 'k mijn gewei zwaai, vol van trots.

In meer of minder openlijke termen fulmineert het gedicht, dat dateert uit de zomer van 1904, tegen zo ongeveer alle schrijvers van de Ierse Revival: W.B. Yeats, Lady Gregory, John Millington Synge, Padraic Colum, AE, Seumas O'Sullivan, en anderen. Maar ook zijn vriend Oliver St John Gogarty moet het ontgelden. De aanval, gericht tegen wat Joyce beschouwde als Gogarty's snobisme, was het begin van een langdurig proces van verkoeling, onvermoeibaar volgehouden door Joyce, die Gogarty als een potentiële verrader beschouwde. Hoewel Gogarty deze rol niet ambieerde, was hij niet in staat Joyce' argwaan weg te nemen. Als Joyce hem later in *Ulysses* nogmaals opvoert, als Buck Mulligan, is het definitief in de rol van verrader.

Zichzelf volkomen onmogelijk gemaakt hebbend laat Joyce zich nog in het zelfde jaar door Ierland uitspuwen. Deze ‘verbanning’, zorgvuldig door hemzelf in scene gezet, ondergaat hij met een grimmig soort voldoening. De ‘schaking’ van zijn geliefde, Nora Barnacle, verleent er extra cachet aan. Verbanning en verraad vormen samen de spil waaromheen leven en werk van Joyce verder zullen blijven draaien.

Het verraad der uitgevers

Joyce' afscheid in 1904 was niet definitief. Hij is nog drie maal teruggegaan. De laatste keer was in 1912, een al even turbulent jaar in zijn leven als 1904 was geweest. Richard Ellmann noemt 1912 het ‘het meest ontmoedigende jaar van zijn leven’. Doel van de reis was persoonlijk druk uit te oefenen in de moeizame onderhandelingen met de Ierse uitgever met wie hij een contract had voor de uitgave van *Dubliners*: Maunsel & Co. In 1912 was het zes jaar geleden dat Joyce de verhalen van *Dubliners* naar de eerste uitgever had gestuurd. De bundel was eerst in drie jaar door zes uitgevers geweigerd en vrijwel onmiddellijk nadat Joyce in 1909 eindelijk een contract met Maunsel & Co had getekend raakte de uitgever bevangen door twijfels over de inhoud. Het contract ten spijt werd de uitgave drie jaar steeds weer uitgesteld, ondanks

Joyce' bereidheid een aantal mogelijk aanstootgevende passages te verwijderen. Ook in persoonlijke onderhandeling bleek toenadering onmogelijk en Joyce, murw na drie jaar vruchteloos onderhandelen, besloot in arren moede de al gedrukte oplage van duizend exemplaren van de uitgever over te nemen en in eigen beheer uit te geven. De drukker, die onder de Ierse wetgeving even aansprakelijk was als de uitgever, had de touwtrekkerij echter met aandacht gevolgd. In de wetenschap dat het om een controversieel boek ging, besloot hij geen risico te nemen en vernietigde de hele oplage.

In de trein terug, tussen Vlissingen en München, schreef Joyce het schotschrift ‘Gas from a Burner’, zijn derde persoonlijke aanklacht tegen de bekrompen Ierse mentaliteit in de serie die begon met ‘The Day of the Rabblement’ en voortgezet werd met ‘The Holy Office’. Ditmaal richtte Joyce zijn gram in het bijzonder tegen uitgevers George Roberts en Joseph Hone van Maunsel & Co en de druk-

ker, John Falconer. De spreker van het gedicht is een samengestelde van deze drie, een loyale Ier die er prat op gaat zijn dappere plicht tegenover zijn geliefde moederland gedaan te hebben door uitgave van een schunnig boek als *Dubliners* te verhoeden:

> 'k Kwam 'schrijvers snode plan te weten.
> Maar ik blijf mijn plicht aan Eire gestand:
> Ik houd haar eer in mijne hand,
> Dit lieflijk land dat artiest en schrijver
> Altoos in ballingschap wist te drijven
> En ook bij wijze van Ierse grap
> Al haar leiders verraadt met achterklap.

De drukker schijnt de vellen eenvoudig doormidden gesneden te hebben, maar met zijn feilloze gevoel voor dramatiek besloot Joyce er verbranden van te maken. De titel verwijst dus naar de drukker als een boekverbrander, maar *gas* betekent in het Anglo-Ierse dialect bovendien ‘onzin’ of ‘prietpraat’.

Verraad, een terugkerend thema

Bij zijn vertrek zwoor Joyce nooit meer een voet in dat land van verraders te zullen zetten. Hoewel hij af en toe met de gedachte speelde voor korte of langere tijd terug te keren, hield hij vol tot aan zijn dood in Zürich in 1941.

Joyce heeft zijn zelfverbanning op onvergetelijke manier gedramatiseerd aan het eind van *Een portret*, waar de door vrienden en familie onbegrepen held Stephen de verlammende omstandigheden van het leven in Dublin besluit te ontvluchten. Verraad en zelfverbanning staan ook centraal in het toneelstuk *Exiles.* En Leopold Bloom uit *Ulysses*, sympathiekste romanheld uit de wereldliteratuur, blijft op zijn Homerische zwerftocht door zijn eigen stad, Dublin, in zijn eigen land, Ierland, steeds een buitenstaander, gewantrouwd om zijn Joodse afkomst. Zelfs zijn eigen vrouw verraadt hem met overspel. Ook in de vele intriges, historische feiten en anekdotes van *Finnegans Wake* is verraad een prominent thema.

Voorzichtig lyricus

In het werk van Joyce doet zich de paradox voor dat hij zijn privéleven het meest verhullend gebruikt juist in het persoonlijkste medium: de lyriek. Toch kunnen we met in ons achterhoofd de hiervoor geschetste kennis van Joyce' leven en zijn prozawerk dit thema van verraad en verbanning ook in zijn lyrische poëzie herkennen. Op het eerste gezicht gaan veel afzonderlijke gedichten over de liefde, maar door Joyce' grote angst om verraden te worden, krijgt de liefde in zijn gedichten vaak een wrange ondertoon. De grootste momenten van geluk bevatten immers reeds een kiem waaruit verraad kan opbloeien. Angst voor verraad, die voortkomt uit angst voor verstoting en eenzaamheid, kan zich aandienen in allerlei gedaantes: liefdesrivalen, trouweloze geliefdes en leugenachtige vrienden.

Liefde verbindt de verzen van *Chamber Music.* Veel gedichten van deze cyclus doen denken aan de door Joyce zo bewonderde liederen van Elizabethaanse componisten als Dowland, Byrd en Bull, andere aan Romantische dichters en Ierse dichters van het eind van de negentiende eeuw en weer andere aan Ierse folk songs. Joyce, die een uitmuntende tenor was, liep in die tijd rond met het plan een luit kopen om daarmee als een troubadour rond te trekken voor zijn levensonderhoud. Zoals de titel aangeeft waren de muzikale kwaliteiten van de gedichten van *Chamber Music* belangrijk voor Joyce. (Er zijn in de loop der tijd vele toonzettingen van gemaakt.) Niet alleen als liedteksten waren de gedichten van *Chamber Music* veelbelovend; ze werden door Yeats zelfs om hun technische kwaliteiten geprezen. Maar door de jaren heen hebben de meeste commentatoren erop gehamerd dat de gedichten inhoudelijk weinig om het lijf hebben en, afgezien van het laatste gedicht, als poëzie niet serieus genomen kunnen worden. Hoe ijl ze ook zijn, met enige moeite valt waar te nemen dat zich in de 36 gedichten iets van een spanningsboog ontwikkelt, en kan de bundel, zoals we zullen zien, zelfs als dramatisch verhaal gelezen worden.

Liedjes van verlangen

De gedichten zijn geschreven in de periode 1901-1904, een periode waarin Joyce intens verliefd werd op enkele meisjes uit zijn omgeving, zonder dat deze gevoelens beantwoord werden. Deze onbeantwoorde hartstochten staan op ironische wijze beschreven in *Een portret*, waarin ook een proeve van Joyce' jeugdige poëzie is opgenomen, meestal aangeduid als de 'Villanelle van de verleidster' en waarvan de begin- en de eindstrofen als volgt luiden:

> Zijt gij 't niet moe, dat brandend vragen,
> Lust van gevallen serafijn?
> Zwijg van verrukkelijke dagen.
>
> Uw ogen hebben 't hart geslagen,
> Verzengd tot weke willoosheid.
> Zijt gij 't niet moe, dat brandend vragen?
>
> [...]
> Toch blijft mijn hunkerend oog belagen
> Uw lome blik en weelderigheid!
> Zijt gij 't niet moe, dat brandend vragen?
> Zwijg van verrukkelijke dagen.
> (*P* 285-6)

In dezelfde periode bezondigde de jonge dichter zich aan vleselijke geneugten met prostituées, waardoor zijn geweten danig gekweld werd. Ook dit is beschreven in *Een portret.* Pas in zijn relatie met de West-Ierse Nora Barnacle met wie hij het land ontvluchtte werden zowel zijn geestelijke als zijn vleselijke verlangens vervuld en hield hij prompt op met het schrijven van lyrische poëzie - tot zich nieuwe hartstochten aandienden die hem, zoals we zullen zien, weer tot de lyriek deden terugkeren.

Laster en ontrouw

In de lyriekloze periode na 1904 keek hij met toenemende minachting neer op de voortbrengselen van zijn jeugdige hartstochten. Desalniettemin publiceerde hij *Chamber Music* in 1907, vooral op aandringen van zijn broer Stanislaus. Maar in 1909 deed zich een voorval voor dat hem met hernieuwde waardering naar dit jeugdwerk deed kijken. Tijdens een verblijf in Dublin had zijn vriend Vincent Cosgrave (Lynch in *Een portret* en *Ulysses*) beweerd dat Nora zich in die bewuste zomer van 1904 aan hem had gegeven op de dagen dat James zijn geliefde niet zag. Cosgrave had zelfs gesuggereerd dat hij de vader was van Joyce' enige zoon. En hoewel een andere vriend, John Francis Byrne (Cranly in *Een portret*), Joyce waarschuwde dat deze laster alleen maar was bedoeld om zijn huwelijk in gevaar te brengen, had Joyce de verrader geloofd en Nora via een emotionele brief van ontrouw en overspel beschuldigd. Toen het tot Joyce doordrong dat de beschuldiging onterecht was kromp hij ineen van schaamte en schuld. Als zoenoffer zond hij zijn geliefde Nora vanuit Ierland de cyclus *Chamber Music* handgeschreven op perkament toe.

In zijn intense berouw heeft Joyce haar (en zichzelf) er bijna van overtuigd dat de gedichten eigenlijk voor haar geschreven waren.

De ironie wil dat er in *Chamber Music* al gepreludeerd wordt op mogelijke ontrouw. De cyclus begint met het voorspel van de liefde, waarin de zoete tonen klinken van eerste ontmoetingen, prille verliefdheid en het hevige verlangen naar het samenzijn met de geliefde. Na zo'n tien gedichten is er al sprake van een mogelijke verbintenis en de vervulling van vleselijke verlangens. Maar ongeveer op de helft van de cyclus komt onder het groene gras een adder vandaan. Er is kennelijk een derde in het spel die het zoete geluk van het jonge stel dreigt te verstoren. In XXVII dreigt de liefde tussen de twee minnaars tot een einde te komen:

> Gentle lady, do not sing
> Sad songs about the end of love;
> Lay aside sadness and sing
> How love that passes is enough.
>
> Sing about the long deep sleep
> Of lovers that are dead, and how
> In the grave all love shall sleep:
> Love is aweary now.

De geliefde wordt gevraagd geen droeve liederen te zingen over het eind van de liefde,

om de droefheid naast zich neer te leggen en te zingen over hoe de liefde weliswaar voorbijgaand is, maar toch volstaat. Zij moet zingen over de lange diepe slaap van dode geliefden en hoe in de dood alle liefde zal slapen, waarna de dichter verzucht dat de liefde al vermoeid is geworden. Vanaf dit gedicht is de toon van de gedichten overheersend in mineur, zoals de regels uit XXXV getuigen: 'All day I hear the noise of waters / Making moan, / Sad as the sea-bird is, when going forth alone [...]' (De hele dag hoor ik het klagelijke geluid van de branding; droevig als de zeevogel die alleen verder gaat [...])

Verblindende vlam

De cyclus eindigt met het meest oorspronkelijke en krachtige gedicht van allemaal. In dit gedicht, dat zijn zeggingskracht dankt aan de bijzondere muzikale kwaliteiten, hoort de dichter een leger zwart geharnaste wagenmenners met hun wilde paarden aan komen stormen en in de nacht hun strijdkreet schreeuwen. Als de dichter hun wervelende lachsalvo's hoort, kreunt hij in zijn slaap. Zij laten een verblindende vlam door het duister van zijn dromen splijten en hameren op zijn hart als op een aambeeld. De wagenmenners met hun zwiepende groene haren komen triomferend vanuit de zee en rennen schreeuwend langs de kust. De dichter vraagt zijn hart of het zo wanhoopt vanwege een tekort aan wijsheid en zijn geliefde waarom zij hem in de steek heeft gelaten.

> I hear an army charging upon the land,
> And the thunder of horses plunging, foam about their knees:
> Arrogant, in black armour, behind them stand,
> Disdaining the reins, with fluttering whips, the charioteers.
>
> They cry unto the night their battle-name:
> I moan in sleep when I hear afar their whirling laughter.
> They cleave the gloom of dreams, a blinding flame,
> Clanging, clanging upon the heart as upon an anvil.
>
> They come shaking in triumph their long, green hair:
> They come out of the sea and run shouting by the shore.
> My heart, have you no wisdom thus to despair?
> My love, my love, my love, why have you left me alone?

In deze periode schrijft Joyce naar aanleiding van zijn moeders dood een gedicht dat hij, omdat het qua onderwerp niet past in *Chamber Music*, bewaart voor later. In 1927, middenin het langzame 'Work in Progress', dat later *Finnegans Wake* zal worden, stelt Joyce een dun bundeltje van dertien gedichten samen, *Pomes Penyeach*, waarin ook dit gedicht, dat hij dan 'Tilly' zal noemen, een plaatsje krijgt.

De Odyssee van *Pomes Penyeach*

De gedichten bestrijken een lange periode (de dateringen noemen 1904 tot 1924) en het ligt misschien niet direct voor de hand er een thematische eenheid in te proberen te ontdekken. Critici hebben gesproken over ‘vlagen van poëtische opwelling’ en het gebrek aan een verbindend artistiek doel. Maar omdat Joyce zich in zijn andere werk een meester van de opzettelijke constructie toont, is het verleidelijk ook hier te zoeken naar een grotere eenheid dan op het eerste gezicht aanwezig lijkt. Alweer met in het achterhoofd onze eerdere bevindingen, zouden we er niet verbaasd van staan ook hier sporen van verbanning en verraad te ontdekken. Wat het eerste betreft, presenteert de tekst meteen al een paar duidelijke aanwijzingen. Joyce heeft elk gedicht zorgvuldig van een plaats- en jaaraanduiding voorzien. Met deze clous in gedachten geeft de cyclus zich bij verdere bestudering bloot als een verhulde odyssee van het emotionele leven van Joyce tussen 1904 en 1924. Niet alleen geven de plaatsaanduidingen (Dublin, Triëst, Zürich, Parijs) de fysieke zwerftocht aan die Joyce over het Europese continent heeft gemaakt, maar de gedichten blijken veel prijs te geven over het emotionele leven van de schrijver, waarin verraad ook een dubbele rol blijkt te spelen.

Joyce als bard, Zürich 1915

Verlepte schoonheid

We houden het openingsgedicht ‘Tilly’ voorlopig even achter de hand. ‘Kijkend naar de naaldboten bij San Sabba’ is een gedicht over de vergankelijkheid van de liefde en het einde van de hartstocht:

> De wilde wind die langsgaat
> Keert nooit meer, nimmer weer.

De datum (1912) plaatst dit gedicht kort na afloop van een kortstondige maar intense relatie met zijn leerling Amalia Popper. Wat ook de aard van de verhouding precies is geweest, door het grote leeftijdsverschil is Joyce zich pijnlijk bewust geworden van de onherroepelijkheid van het ouder worden. Joyce is weliswaar niet ‘oud’ (hij is net de dertig gepasseerd), maar hij beschouwt zich als een rijpe man die bovendien gelooft dat de hartstocht zich eigenlijk maar eens in een mensenleven voordoet, zodat hij zijn beurt heeft gehad. Veel van de gedichten die volgen, keren terug naar het thema van de gevolgen van het ouder worden. Maar er zijn ook andere emoties. ‘Een bloem aan mijn dochter gegeven’ is op het eerste gezicht een lofzang op de kinderlijke onschuld van een jong meisje. Uit biografische gegevens weten we echter dat de geefster van de bloem Amalia Popper was. Joyce is niet erg flatteus over haar,

wier ziel dor is en bleker
dan de fletse golf der dagen.

Een tweede, maar nog meer verhulde boodschap is die van de dreigende verdorring van wat nu nog een bloeiende bloem is. De echo van Blakes beroemde gedicht ‘O Rose Thou Art Sick’ klinkt onheilspellend door: de tijd is als een worm die het hart van de bloem binnensluipt en aantast.

De doden

Zowel ‘Zij weent om Rahoon’ als ‘Tutto è Sciulto’ gaan terug op een bezoek dat Joyce in 1912 bracht aan Nora Barnacles geboorteplaats Galway. Bij deze gelegenheid bezocht hij ook de woon- en laatste rustplaats van Nora's jeugdige vrijer, Michael Bodkin. Joyce is altijd jaloers geweest op deze jongen, die volgens Nora om zijn liefde voor haar op jonge leeftijd zou zijn gestorven. Met een bijna masochistische fascinatie laat Joyce Nora spreken over haar ‘donkere minnaar’, precies de woorden die Joyce uit haar mond het meest vreesde. Om zijn jaloezie te stillen, zo zegt Nora hem, is het nodig om te denken aan het eind dat ons allen wacht. Op deze manier is het gedicht dus alweer een verzuchting over de onontkoombaarheid van het ouder worden, speciaal waar het de liefde betreft. Dit voorval en de les die Joyce hier uit trekt staan ook centraal in Joyce' beroemdste korte verhaal ‘The Dead’.

Zij weent om Rahoon

Regen op Rahoon valt zachtjes, zachtjes vallend,
Waar mijn donkere minnaar rust.
Droef is zijn stem die tot mij roept, droevig roepend,
Als grijs de maan rijst.

Lief, hoor toch
Hoe zacht, hoe droef zijn stem voortdurend roept,
Steeds onbeantwoord, en de donkere regen valt,
Toen als nu.
Donker ook zal ons hart rusten, lief, en koud
Zoals zijn droeve hart gelegen
Onder zwarte aarde, onder maangrijs onkruid
En sputterende regen.

‘Tutto è Sciolto’, het andere deel van het tweeluik, speelt zich eveneens in West-Ierland af. Opnieuw is de tijd de avondschemering, het thema de vergankelijkheid van de liefde, de vorm de dramatische monoloog. De titel is afkomstig van de gelijknamige aria uit Bellini's *La sonnambula*, die ook een belangrijke rol speelt in *Ulysses.* De centrale regels uit die aria waren voor Joyce:

Alles is nu verloren,
Alle hoop en vreugd hebben mij verlaten,
Nimmer meer kan liefde ontwaken,
De voorbije betovering, neen, nimmer weer.

De stem is ditmaal die van Joyce zelf, die Michael Bodkin aanspreekt over zijn liefde voor Nora. Inmiddels - Joyce heeft het gedicht een jaar later gedateerd - heeft de spreker zijn jaloezie overwonnen en schrijft hij met een zekere sympathie voor deze man, een jongen nog, die voor zijn liefde stierf. Joyce stelt zich voor hoe Bodkin terugdenkt aan ‘de tijd der liefde’, met name de 'schuwe en zoete bekoring’ van Nora.

Zoon en dochter

Ook ‘Op het strand bij Fontana’ en ‘Heelkruiden’ vormen een tweeluik en verwoorden de ouderlijke liefde, vermengd met bezorgdheid van Joyce voor zijn zoon Giorgio en zijn dochter Lucia. Beide gedichten dragen in zich een angstvisioen over de onvermijdelijke gevaren die gepaard gaan met de volwassenwording. Zoals we eerder zagen dat het net leek of de gedichten van *Chamber Music* de kracht hadden bewaarheid te worden, zo kan ook ‘Heelkruiden’ voorspellend genoemd worden. Joyce had zijn dochter in het gedicht graag willen beschermen tegen de invloed van de maan, maar zijn macht bleek helaas niet

sterk genoeg om haar te behoeden voor een geestesziekte die haar in de jaren dertig in een psychiatrische inrichting deed belanden, waar zij de rest van haar leven zou doorbrengen.

Verlangen naar verleiding

Op 'Vloed', een gedicht over de ontembare krachten van de hartstocht, volgt 'Nachtstuk' dat qua sfeer en woordgebruik sterk doet denken aan de eerder geciteerde 'Villanelle van de verleidster' en aan *Giacomo Joyce*, een soort emotioneel dagboek van Joyce' gevoelens voor Amalia Popper. Met zijn uitbeelding van de vrouw als lichaamloze tempel, die geen werkelijke warmte kan bieden, is dit de tegenhanger van 'Vloed'. 'Nachtstuk' is zo een vermenging van de romantische verlangens naar geïdealiseerde meisjes uit zijn jeugd en naar de onbereikbare Amalia Popper die hij gedoemd was op afstand te blijven vereren met een gevoel van afkeer tegen de listen en lagen van de vrouw als kille verleidster.

'Alleen' kan gezien worden als een zwoele seksuele fantasie, maar dan wel in de meest bedekte termen. Het is de poëtische uiting van Joyce' verlangen naar een buitenechtelijke relatie die, zoals hij tegen zijn vriend Frank Budgen zei, de ware kunstenaar eens moet hebben ervaren.

Einde van de reis

In 'Een herinnering aan de spelers te middernacht' en 'Bahnhofstrasse' grijpt Joyce opnieuw terug naar zijn obsessie met het ouder worden, fysiek zowel als emotioneel. De aanleiding voor het laatst genoemde gedicht is een pijnlijke aanval van glaucoma.

Zoals de datering (Parijs, 1924) bij het laatste gedicht van *Pomes Penyeach* aangeeft, zijn er enkele jaren verstreken sinds zijn glaucoma-aanval op de Bahnhofstrasse, een periode waarin Joyce een vruchteloze poging had gedaan zijn artistieke gezichtsveld te verbreden met de zo vurig verlangde liefdesaffaire. Na deze laatste 'ontrouw' - in gedachten meer dan in daad - keert Joyce, aan het eind gekomen van zijn twintigjarige dooltocht, in 'Een gebed' terug in de schoot van zijn trouwe Penelope.

> Opnieuw!
> Samen lagen zij, door nacht omhuld, op aard. Ik hoor
> Van ver haar zacht woord lispen op mijn brekend brein.
> *Kom!* Ik zwicht. Buig dieper op mij neer! Ik ben hier.
> Bedwinger, verlaat mij niet! Enige vreugd en zieleangst,
> Neem mij, red mij, bedaar mij, O spaar mij!

De frase 'enige vreugd en zieleangst' geeft de gespletenheid van Joyce' gevoelens weer zoals wij die in zijn poëzie vaak zijn tegengekomen. De geliefde is tegelijk een bron van geluk en van angst, het verlangen om in de ander op te gaan, maar ook de angst om, juist door dat in de ander opgaan, teveel van zichzelf te geven en zo verraden te worden als de ander niet loyaal is.

Als we *Pomes Penyeach* inderdaad beschouwen als een emotionele odyssee, plaatsen we daarmee Joyce in de door hem zo bewonderde rol van Odysseus, de ‘complete man’ zoals hij hem tegenover zijn vriend Frank Budgen noemde: zoon, vader, echtgenoot en minnaar. Zo vormen de gedichten een verslag van het emotionele leven van de schrijver: verraad en trouw; geluk en ongeluk; kracht en zwakte; binnen- en buitenechtelijke liefde; lust en de passieloze ouderdom. Het grote verschil met *Chamber Music* is dat de dichter de gevoelens waarover hij schrijft nu in ieder geval aan den lijve heeft ondervonden. De emotionele omzwervingen van deze wat burgerlijke Odysseus eindigen in de huwelijkssponde net zoals Bloom weer in het bed van Molly terechtkomt aan het eind van *Ulysses* (waarin Joyce de angst om verlaten te worden heeft gedramatiseerd in de ontrouw van Molly).

Toemaatje

Maar *Pomes Penyeach* geeft ook het punt van vertrek voor deze odyssee aan: Dublin,

1904. Zoals we hebben gezien vormde 1904 een keerpunt in Joyce' leven: het jaar van zijn 'vlucht' uit Ierland en het jaar waarin hij de vrouw van zijn leven ontmoette. Dat Joyce dramatiseert, mag zo onderhand duidelijk zijn, en het hoeft geen verrassing te wekken dat de keuze voor deze datering hieruit voortkomt. De oerversie van dit gedicht schreef Joyce al in 1903 naar aanleiding van de dood van zijn moeder. Maar de definitieve versie van het gedicht, dat oorspronkelijk 'Herkauwers' heette, is door Joyce bovendien in 1927 grondig herschreven, met name de laatste strofe.

De familie Joyce woonde in die tijd in de Noorddublinse wijk Cabra waar veel boeren doorheen trokken op weg van en naar de veemarkt. In 'Tilly' wordt een boer beschreven die zijn koeien met een tak naar zijn huis drijft. Een idyllisch beeld dat echter al in de eerste regel verraadt sombere bijbedoelingen te hebben, want de boer 'reist een winterzon na'. Het is avond en de zon geeft geen warmte. De boer gaat ten noorden van Cabra langs de begraafplaats Prospect Cemetery waar Joyce' moeder begraven ligt. In tegenstelling tot de boer en zijn koeien die thuis de nacht zullen doorbrengen bij het haardvuur, blijft de spreker van het gedicht eenzaam achter. Net als de levende boom in de traditie van Ovidius en Dante bloedt hij omdat de tak waarmee de boer de beesten naar huis drijft van hem is afgerukt. Moederloos en verwond blijft de kunstenaar alleen achter, in de steek gelaten door iedereen voor wie Ierland wel een thuis is.

Toemaatje
Hij reist een winterzon na,
Jaagt het vee over een koude, rode weg,
Roept ze met zijn vertrouwde stem,
Hij drijft zijn beesten boven Cabra.

De stem zegt hun thuis is warm.
Zij loeien, maken met hun hoeven ruige muziek.
Hij drijft ze voort met een bloeiende tak,
Damp pluimt hun voorhoofd.

Boer, knecht van de kudde,
Strek je uit voor het vuur vannacht!
Ik bloed bij de zwarte stroom
Om mijn afgerukte tak!

Het Ierse woord Tilly (*tullead*) betekent *toemaat*, de dertiende maat in een dozijn (het woord wordt ook gebruikt door de melkvrouw in de eerste episode van *Ulysses*). Joyce beschouwt dit gedicht dus niet als behorend tot de kern van *Pomes Penyeach*, een *Finnegans Wake*-iaanse titel met als hoofdbetekenis: 'gedichten van een penny per stuk'. De bundel kostte bij verschijning namelijk een shilling, dus 12 pence.

Dood en leven

Ook Joyce' laatste poëziepublikatie, 'Ecce Puer' is een min of meer losstaand gedicht in het oeuvre. Joyce heeft het geschreven naar aanleiding van de dood van zijn vader en de geboorte van zijn kleinzoon. Dit gedicht plaatst de twee polen van liefde (of geluk) en verdriet waartussen een mensenleven voortdurend heen en weer wordt

geslingerd in de twee gebeurtenissen die de aanleiding van het gedicht vormen: geboorte en dood.

Ecce Puer

Uit het duister verleden
Is een kind gebaard;
In mijn hart wordt vreugde
Door smart bezwaard.

Kalm in zijn wiegje
Ligt slapend het leven.
Mogen liefde en genade
Het zicht aan hem geven!

Jong leven ademt
Op het glas;
De wereld wordt
Wat niet was.

Een oude man heen:
Een kindje droomt.
O, vader verlaten,
Vergeef uw zoon!

Ecce James Joyce, poeta

Dat Joyce geen groot dichter was is duidelijk. Afgezien van geslaagde gedichten als *Chamber Music* XXXVI ('I hear an army') en 'Ecce Puer' vallen de gedichten nogal in het niet naast de kolossale prestaties van het proza. Het enige toneelstuk dat Joyce geschreven heeft, *Exiles*, lijdt aan hetzelfde euvel. Wat *Exiles* vooral met de gedichten (de twee schotschriften 'The Holy Office' en 'Gas from a Burner' buiten beschouwing latend) gemeen heeft is het ontbreken van alle gevoel voor humor of ironie. Maar een ander punt van overeenkomst is de interessante wisselwerking tussen gedichten (en toneelstuk) enerzijds en de biografie van Joyce aan de andere kant. Afgezien van hun intertekstuele belang is de biografische informatie die de gedichten bevatten een van de belangrijkste redenen waarom deze mindere teksten van de meester nog steeds gelezen worden. Het is bovendien in hun biografische inhoud dat we de sleutel moeten zoeken voor hun grootste gebrek: hun dodelijke ernst.

Zoals opgemerkt, het is paradoxaal dat Joyce juist in zijn lyriek het meest verhullend te werk gaat. Het gaat hier om de verwerking van een aantal van zijn intiemste gevoelens: het intense verlangen naar seksuele vervulling uit zijn adolescentie; de enorme angst voor verraad; de angst voor het ouder worden, van zichzelf en van zijn kinderen; jaloezie; en de complexe houding die Joyce tegenover vrouwen en seksualiteit had. In zijn proza komen precies diezelfde intieme zaken aan de orde, en daarbij put Joyce net zo goed uit zijn eigen ervaring. Maar de genadeloze analyse van de psychologische drijfveren van zijn fictieve helden in het proza durft hij niet te herhalen in de lyriek. Als hij zich niet kan verbergen achter de afstand die het gebruik van fictie schept, ziet hij zich genoodzaakt zijn werkelijke gevoelens achter een sluier van woorden te verbergen.

Tegen zijn eerste biograaf Herbert Gorman zei Joyce ooit: 'Als je werk en je leven een geheel vormen, als ze in dezelfde stof dooreengeweven zijn...', zonder zijn zin verder af te maken (geciteerd door Ellmann in *James Joyce*). Zoals het proza duidelijk laat zien is bij Joyce inderdaad moeilijk een scheiding tussen leven en werk te maken. Maar er is wel degelijk een groot verschil tussen het werk van de zelfverzekerde romanschrijver, waarin hij de microkosmos van zijn eigen intiemste angsten weet te transformeren tot een universeel herkenbare ervaringswereld, en de wat timide persoonlijkheid die spreekt uit de gedichten.

Behalve waar anders vermeld zijn alle vertalingen in dit artikel van Ruud Hisgen en Adriaan van der Weel. De poëzievertalingen zijn eerder gepubliceerd in *Pomes Penyeach en andere gedichten*, Joost Nijsen, Amsterdam, 1982. Voor de biografische gegevens zijn we vooral dank verschuldigd aan *James Joyce*, de monumentale biografie van Richard Ellmann.
Daarnaast hebben wij ook gebruik gemaakt van materiaal uit ons artikel 'The Wandering Gentile: Joyce's Emotional Odyssey in *Pomes Penyeach*', binnenkort te verschijnen in *Joyce in the Hibernian Metropolis: Essays*, red. Morris Beja en David Norris, Ohio State University Press.

Geert Lernout
Finnegans Wake
Het evangelie volgens Sint James Joyce

Er zijn boeken om te lezen en er zijn boeken om in te lezen. Net als de bijbel behoort Finnegans Wake tot de tweede soort: het laatste werk van Joyce lees je niet zomaar van de eerste tot de laatste pagina. Daar zijn verschillende redenen voor.

Nieuwe taal

Een eerste is het feit dat het boek in een geheel nieuwe taal geschreven is. De basis van *Finnegans Wake* is dan wel het Engels, maar die rijke woordenschat waarop de Engelsen zo trots zijn wordt voortdurend op verschillende manieren aangetast. Enerzijds schuift Joyce woorden over en in elkaar zodat eenzelfde reeks letters twee of meer woorden uit het woordenboek kan bevatten. *Genesis* en *Guinnesses*, het eerste boek van de bijbel en de eigenaars van de belangrijkste brouwerij van Dublin vormen zo samen *guenneses.* Anderzijds vermengt Joyce woorden en uitdrukkingen uit andere talen in zijn tekst. In de vierde regel van het boek staat dat Sir Tristram 'had passencore rearrived from North Armorica'. Het Franse *pas encore* wordt hier in een Engelse zin binnengesmokkeld. Nog een andere techniek is het gebruik van Engelse woorden om een zin in een andere taal weer te geven. 'Leaper Orthor. Fear siecken! Fieldgaze thy tiny frow. Hugacting. Nap' betekent niet veel in het Engels, maar in het Duits staat er: 'Lieber Arthur. Wir siegen. Wie geht's deiner kleine Frau'. En de ondertekening is dan weer Nederlands: 'Hoogachtend, Nap(oleon)'. Dit zijn niet zomaar tierlantijntjes en versierinkjes, deze woordspelingen vormen de motor van het hele boek.

Losse ingrediënten

Nog relevanter is een tweede reden waarom *Finnegans Wake* onleesbaar is: als alleen de taal belangrijk zou zijn, zou je de tekst van het boek gewoon kunnen vertalen. Wie dat zou doen, zou een werk krijgen dat erg lijkt op de eerste kladjes van de verschillende hoofdstukken waarin het boek verdeeld is. Al in 1963 gaf David Hayman een boek uit met deze eerste versies. *A First-Drafi Version of Finnegans Wake* is als titel dan wel misleidend (Joyce schreef zelfstandige hoofdstukken, niet het werk in zijn geheel), maar het blijft toch een interessant boek omdat het een idee geeft hoe *Finnegans Wake* eruit zou zien zonder de barokke versieringen die Joyce zeventien jaar lang aanbracht. Dit lost het probleem niet op, maar brengt *Finnegans Wake* wel dichter bij de Bijbel: de zeventien hoofdstukken van het boek vormen evenveel verhalen die nauwelijks wat met elkaar te maken hebben. Erger nog: binnen elk hoofdstuk krijgen we verschillende secties die elk op hun beurt een eenheid vormen, maar die niet noodzakelijk aansluiten bij de voorgaande of de volgende sectie. Er worden toneelstukjes opgevoerd, een museum bezocht, verhalen, parabels en sprookjes

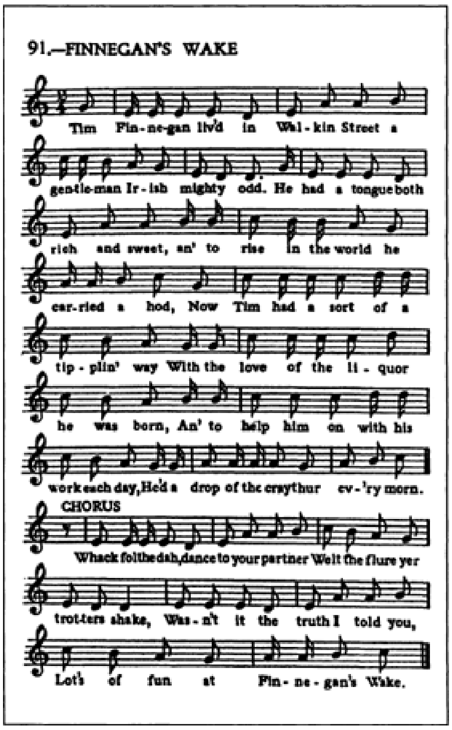
verteld, voorwerpen of personen beschreven, liedjes gezongen, spelletjes gespeeld, lessen geleerd, er wordt gebabbeld, geleuterd en geluld, maar wat al deze ingrediënten met elkaar te maken hebben wordt niet duidelijk. Deze moeilijkheid heeft dus te maken met het genre waartoe we *Finnegans Wake* zouden moeten rekenen. In het algemeen moet je om een tekst te begrijpen weten tot welk genre hij behoort en als dat zo is, dan is *Finnegans Wake* niet interpreteerbaar. Het laatste werk van Joyce behoort niet tot één genre, tenzij er een genre zou bestaan dat in principe alle andere genres kan bevatten.

Wie heeft het woord?

Een derde reden voor de onleesbaarheic van *Finnegans Wake* heeft hiermee te maken: zelfs als we kunnen vaststellen tot welke tekstsoort een bepaald fragment behoort, is he vaak heel moeilijk en meestal onmogelijk on te bepalen wie er aan het woord is. *Finnegans Wake* houdt zich niet aan een aantal van de belangrijkste conventies van de roman: een spreker wordt niet altijd geïdentificeerd, de verteller is niet neutraal, maar blijkt bijna altijd een personage in het boek te zijn, de ene spreker kan midden in een tekst door een andere vervangen worden, twee sprekers kunnen zelfs samen aan het woord zijn of de ene spreker neemt de eigenaardigheden van de andere over. Deze laatste afwijking van de literaire conventies is misschien wel de meest radicale. Als moderne en gesofisticeerde lezers kunnen we er ons nog wel mee verzoenen dat er geen neutrale verteller is en dat alle woorden in het boek afkomstig zijn van personages binnen het boek - tenslotte is eenzelfde verhaal dat verteld wordt door verschillende personages in de moderne literatuur een cliché geworden - maar dan willen we wel dat die personages niet met elkaars stem gaan praten en dat is nu net wat in sommige delen van *Finnegans Wake* gebeurt. Iemand kondigt aan dat hij iets gaat zeggen en halverwege horen we ineens duidelijk de stem van een heel ander personage meeklinken.

Initialen

Maar zijn er eigenlijk wel personages in *Finnegans Wake*? Namen zijn er in elk geval genoeg: de Amerikaanse Joyce-critica Adaline Glasheen telt in haar *Census of Finnegans Wake* bijna achtduizend namen van personen. Soms lijkt het erop of de volledige wereldbevolking ergens in het boek verstopt zit: bijbelse en mythische figuren, goden en helden, fabelfiguren, Romeinse keizers en pausen, heiligen, personages uit de wereldliteratuur of uit het werk van Joyce zelf, historische figuren, vrienden en familieleden, politici, zangers, componisten, filosofen, schrijvers.



De openingsstanza uit Finnegan's Wake

Deze mensenmassa kan verdeeld worden in grote groepen, waarvoor Joyce in zijn notitieboekjes en manuscripten symbooltjes gebruikte. Centraal staat vanaf het begin een oudere mannelijke figuur die gewoonlijk herkenbaar is aan zijn initialen, HCE. Waarschijnlijk heet hij Humphrey Chimpden Earwicker, maar hij wordt bijna nooit zo genoemd: soms heet hij Here Comes Everybody, dan weer Haveth Childers Everywhere en in de eerste regels van het boek verschijnt hij in de woorden ‘Howth Castle and Environs’. Hij heeft Noorse voorouders en is protestant. In het Phoenix Park in Dublin heeft

hij iets meegemaakt, maar het is niet duidelijk wat. In ieder geval is hij door dit voorval in discrediet gebracht en iedereen in Dublin meent te weten wat er echt is gebeurd. Waarschijnlijk heeft de zonde van HCE (misschien is het Phoenix Park wel gewoon een Aards Paradijs) iets te maken met een meisje die al dan niet zijn eigen dochter is, maar het kan ook dat er twee meisjes zijn. Er zijn twee getuigen die dan weer de zonen van HCE zouden kunnen zijn, maar wellicht zijn zij wel met zijn drieën.

HCE lijkt wat op Leopold Bloom uit *Ulysses*: net als Bloom is hij een buitenstaander in het katholieke Dublin: hij voelt zich niet echt schuldig en wil zich verdedigen tegen de roddels en geruchten, maar slaagt er alleen in zichzelf nog dieper in nesten te werken. HCE is een reus; de Ierse mythologische held Finn MacCool en Tim Finnegan uit het Iers-Amerikaanse liedje ‘Finnegan's Wake’ over een metselaar die van zijn ladder valt en wordt opgebaard. Er wordt een dodenwake gehouden die echter ontaardt in een dronken gevecht waarbij een fles whiskey naast het lijk terecht komt. De geur van het levenswater doet Tim Finnegan uit de doden opstaan: ‘Whirl your liquor round like blazes, Thanam o'n dhoul, do ye think I'm dead?’ Maar HCE is ook de slapende reus in het landschap van Dublin: hij is de stad en alle steden. Zijn stem hoort men niet zoveel in het boek: hij is eerder lijdend voorwerp dan onderwerp van het gebabbel, maar als hij spreekt weet je het: hij stottert.

De oudere vrouwelijke hoofdfiguur heet Anna Livia Plurabelle en zij maakt zich kenbaar met haar indalen ALP. Als HCE Dublin is, dan is ALP de rivier die de stad doormidden snijdt: Anna Livia is de Liffey. HCE is cultuur, ALP is natuur. Als rivier maakt ze stad schoon en draagt het vuil naar de zee, als vrouw van HCE probeert ze haar echtgenoot te verdedigen tegen de geruchten die over hem de ronde doen. Veel meer dan HCE heeft ALP een verleden: zij herinnert zich nog goed dat ze een beekje was in de Wicklow Mountains. De stem van ALP horen we het duidelijkst helemaal op het einde van het boek: eerst lezen we eindelijk haar brief waarnaar zeshonderd bladzijden lang voortdurend verwezen wordt en dan komt ze zelf aan het woord in de magnifieke slotmonoloog. Maar de rivier zorgt niet alleen voor de schoonmaak van Dublin, zij verdeelt de stad ook in twee delen. HCE en ALP hebben een tweeling die elkaars tegengestelden zijn: zij zijn vijandige broers zoals Kaïn en Abel, Romulus en Remus, Eteokles en Polyneikes. Ze zijn in alles elkaars tegenpool: Shem the penman is een schrijver, een bohémien, een balling, een cosmopoliet; Shaun the postman is een postbode en een voorbeeldig-brave, preuts-nationalistische huismus. Shem is een ketter en Shaun is de paus; Shem is blind en Shaun is doof; Shem tijd, Shaun ruimte. Ze zijn jin en yang, de fundamentele tegenstelling die de hele wereld doet draaien en ze kunnen niet zonder elkaar. Ruimte is even ondenkbaar zonder tijd als tijd zonder ruimte. In het verhaal van HCE zijn ze misschien wel de getuige van het voorval in Phoenix Park en wellicht willen de jonge turken hun vader wel vervangen. Shem schrijft voor ALP een brief waarin zij de verdediging van haar echtgenoot opneemt en Shaun zal de brief op zijn bestemming brengen, maar het kan ook dat Shem en Shaun de kwalijke geruchten over hun vader zelf verspreid hebben.

De laatste belangrijke figuur is Issy, de dochter van ALP en HCE. Zij is ook een beetje Isolde die de jonge Tristan (Shem of Shaun of de som van beiden) verkiest boven de ouwe Koning Mark (HCE). Zij probeert zowel de oude HCE als zijn zonen te verleiden, maar slaagt daar niet altijd in. In ieder geval heeft ze ook een rol gespeeld

in wat er in het Phoenix Park gebeurde. Ze heeft een vriendinnetje, die tegelijkertijd haar spiegelbeeld is en als het nodig is kan ze zich opsplitsen in een koor van negentwintig meisjes: één voor elke dag van een schrikkelfebruari. Ook de stem van Issy is heel herkenbaar: ze spreekt in verkleinwoordjes.

Daarnaast zijn er nog een aantal nevenfiguren die misschien alleen afsplitsingen zijn van deze personages: er is een werkster, een knecht, een groep van vier mannen en een van twaalf. De vier zijn de vier windstreken, de vier seizoenen, de vier provincies van Ierland maar vooral de Vier Meesters, die de Ierse geschiedenis uit de oude manuscripten

verzamelden, en de vier evangelisten. Samen heten ze Mamalujo: de twee eerste letters van de schrijvers van de vier evangelies. Zij zijn herkenbaar aan hun oude stemmen: ze herhalen zichzelf voortdurend en maken niet veel onderscheid tussen heden en verleden.

Sprookje

Maar al deze figuren zijn hoegenaamd geen romanpersonages: ze zijn eerder stemmen of rollen. Nu en dan kunnen we met enige zekerheid zeggen wie er in een bepaalde scene aanwezig is of wie er spreekt, maar meestal kan zelfs dat niet. Er is geen verhaal in dit boek; er is hoogstens een veelheid van verhalen. *Finnegans Wake* is een raamvertelling zonder raam. In de zee van woorden vinden we hier en daar eilandjes met een begin en een einde. In het eerste hoofdstuk van het boek hebben we een bezoek aan een ‘Willingdone Museyroom’, een verwarrende discussie tussen twee primitieve figuren die elkaar niet begrijpen en dan volgt plots een charmant sprookje over de Jarl van Hoother en zijn drie kinderen. De drie mini-verhalen worden gescheiden door een woordenbrij die allesbehalve duidelijk is.

Het verhaal van de Jarl van Hoother is een goed voorbeeld van de manier waarop een beperkte teksteenheid in *Finnegans Wake* werkt. In iets meer dan twee bladzijden vertelt Joyce een klassiek sprookje dat begint zoals Engelse sprookjes horen te beginnen: ‘It was of a night, late, lang time agone.’ En op het einde drinken ze volgens het vaste gebruik allemaal thee, of toch ongeveer: ‘And they all drank free.’ Het verhaal speelt zich af in een tijd voor de geschiedenis begon, toen ‘everybilly lived alove with everybiddy else’. Op een avond komt de Prankquean aankloppen aan het kasteel waar de Jarl met zijn tweeling en zijn dochtertje woont. Ze geeft de Jarl een raadsel: ‘Why do I am alook alike a poss of porterpease?’ De Jarl antwoordt haar ‘Shut’ en doet dat vanuit zijn Nederlandse roots (hij is niet alleen de Earl van Howth, het schiereiland in het noorden van de baai van Dublin maar ook Van Houten chocolade) in het ‘dootch nossow’. Zij neemt een van de kinderen, Tristopher, mee en maakt van hem een ‘luderman’, een lutheraan. Veertig jaar later klopt ze opnieuw aan de deur en stelt een nieuwe vraag: ‘Why do I am alook alike two poss of porterpease?’ en krijgt hetzelfde antwoord. Ze zet Tristopher neer en neemt Hilary die ze verandert in een ‘tristian’. Nog eens veertig jaar later klopt ze opnieuw aan en vraagt voor de derde keer: ‘Why do I am alook alike three poss of porterpease?’ Van Hoother komt naar buiten en dan is het niet langer duidelijk wat er juist gebeurt: trouwt hij met de Prankquean en leven ze lang en gelukkig, of krijgt zij de kinderen voorgoed mee, of alleen de dochter? Zijn de twee jongens in elkaar veranderd (Tristopher wordt een ‘luderman’ en Hilary een ‘tristian’)? In ieder geval is dit sprookje ‘the first peace of illiterative porthery in all the flamend floody flatuous world’ en de moraal is even duidelijk: ‘Thus the hearsomeness of the burger felicitates the whole of the polis’, de gehoorzaamheid van de burger is het geluk van de stad en dat is het motto van Dublin. Waarschijnlijk is het verhaal van Jarl van Hoother een soort oorsprongsmythe, een Genesis met Adam en Eva in het begin en de Zondvloed (‘floody flatuous world’) op het einde, maar wat hier juist begint is minder duidelijk: monogamie, de stad, godsdienst, cultuur, literatuur?

Op het niveau van de woorden is het verhaal van Jarl van Hoother bijna ziekelijk coherent. Als in sprookjes alles in drievoud gebeurt, dan komt alles hier exact drie keer terug. We hebben al gezien dat we ook in het raadsel tot drie tellen. Maar de Prankquean spreekt de Jarl aan met Mark the Wans, Mark the Twy en Mark the Tris. Eerst heeft de Jarl zijn hoofd in zijn lamphuis, dan zit hij met zijn hielen in de kelder, tenslotte met zijn heupen in de keuken. Zelfs de krachttermen van de verteller komen in drie anagrammatische vormen: ‘be dermot’, ‘be redtom’ en ‘be dom ter’. Maar deze drievuldigheid is niet alles: zoals elders in het boek draagt de Jarl als HCE zeven kledingstukken en die maken van hem een soort regenboog: ‘like a rudd yellan gruebleen orangeman in his violet indigonation’. Als de dummy de deur sluit, klinkt dit als de donderslag met honderd letters die we al op de eerste bladzijde van het boek hoorden.

Joyce zorgt dus tegelijk voor de interne coherentie in het sprookje en voor de verbanden van het verhaal met de rest van het boek: al in de aankondiging van de verteller vinden we de initialen van HCE en ALP: *H*ark, the *c*orne *e*ntreats! And the *l*arpnotes *p*rittle. Dit is uiterst pervers. Alles in de vorm van de tekst suggereert een eenheid en beheersing die je anders alleen in poëzie vindt terwijl de inhoud en de betekenis dubbelzinnig of onduidelijk en zeker onsamenhangend zijn.

Poëzie

Wat moet een lezer met zo'n tekst? Zeker niet gewoon lezen, dat houdt niemand vol. En wat is dat trouwens, gewoon lezen, als het over een boek als *Finnegans Wake* gaat? Als elk woord twee of meer andere woorden in twee of meer andere talen kan verbergen, als een zin het ritme van een gedicht, een lied of een gebed overneemt? *Finnegans Wake* nodigt uit tot een heel andere soort lezen dat inderdaad meer te maken heeft met poëzie dan met proza: misschien is het beter het boek te beschouwen als een poëziebundel met afzonderljke en onafhankelijke gedichten die gelezen kunnen worden volgens het oude puriteinse principe: ‘Take care of the pence and the pounds will take care of themselves.’ Waar men in het boek begint te lezen maakt dan niks uit. *Finnegans Wake* wordt een Borgesiaans boek van zand dat door zijn cirkelstructuur geen begin en geen einde kent: de laatste woorden van het boek: ‘A way a lone a last a loved a long the’ sluiten perfect aan bij de eerste: ‘riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.’

Wat een schrijver met dit soort schriftuur wil bereiken is een heel andere vraag die met de informatie waarover we beschikken vrij volledig kan beantwoord worden. Joyce werkte zeventien jaar aan *Finnegans Wake* en publiceerde vanaf het begin af aan delen van de tekst in tijdschriften en pamfletten. Hij vroeg vrienden en bekenden om commentaar op zijn werk, zette critici ertoe aan over zijn ‘Work in Progress’ te publiceren en bestookte hen met tips en goede raad. Aan Harriet Weaver, zijn mecenas, stuurde hij alle vroege versies van zijn teksten, soms met uitgebreide commentaren. Via brieven hield hij haar op de hoogte van zijn vorderingen en tegenslagen.

In die zeventien jaar kreeg het werk ook negatieve kritiek en er zijn ogenblikken geweest, onder meer in 1927, dat de vurigste fans van zijn werk (zijn broer Stanislaus, Ezra Pound en Harriet Weaver) hun twijfels over het nieuwe project uitten. Zijn broer meende in het werk tekenen te zien van een vroege seniliteit, Pound vond dat alleen een goddelijk visioen of een middel tegen syfilis zoveel moeite waard kon zijn en Miss Weaver was van mening dat hij het boek maar zo snel mogelijk moest afwerken zodat hij weer aan zijn echte werk kon beginnen. De reactie van Joyce is interessant: hij schreef aan Miss Weaver dat hij het zozeer met haar eens was dat hij het boek door iemand anders zou laten afwerken. Hij had zelfs al een kandidaat gevonden: de Ierse dichter en romanschrijver James Stephens was niet alleen op dezelfde dag als Joyce geboren, ze hadden ook nog eens een voornaam gemeen en de achternaam van Stephens verwees naar het alter ego van Joyce in *A Portrait of the Artist as a Young Man* en *Ulysses.* We weten niet of dit idee ernstig bedoeld was: Joyce scheen meer

belang te hechten aan biografische overeenkomsten dan aan artistieke affiniteiten en het ene werk van Stephens dat hij gelezen had en wel goed vond was in feite geschreven door een ander Iers auteur. Maar de lichtzinnigheid van zijn voorstel is minder interessant dan het feit dat hij blijkbaar zelf over zijn werk dacht als een soort mechanisme, een procédé waarbij de persoonlijkheid van de maker slechts een ondergeschikte rol speelt. Dit sluit aan bij latere opmerkingen toen hij *Finnegans Wake* vergeleek met een machine.

De literatuurwetenschap, in het kielzog van de literatuurtheorie, beschouwt op basis van deze feiten *Finnegans Wake* als het allereerste postmoderne werk waarin de autonomie van het subject, van de tekst en van de geschiedenis definitief gedeconstrueerd worden. Voortaan wordt de echte literatuur niet langer door schrijvers geschreven: in postmoderne

werken schrijft de taal zichzelf en zegt elke tekst altijd al het omgekeerde van wat hij ogenschijnlijk te vertellen heeft. De belangrijkste Franse poststructuralisten, Jacques Lacan en Jacques Derrida, hebben dan ook benadrukt hoe belangrijk *Finnegans Wake* is in de geschiedenis van de mensheid. Ik geloof niet dat dit een nuttige manier is om met literatuur om te gaan en een vergelijking met de bijbelexegese maakt duidelijk waarom.

'Buybibles'

Van de Bijbel (en ik heb het hier steeds over de traditionele christelijke Bijbel met Oud en Nieuwe Testament) kan ook gezegd worden dat het een verzameling is van teksten die bij een eerste onschuldige lectuur (als zoiets mogelijk zou zijn) weinig met elkaar te maken lijken te hebben. Vooral de joodse Bijbel bevat teksten die tot allerhande genres behoren, terwijl er honderden personages in voorkomen. De hele geschiedenis van de bijbelstudie (zowel de joodse als de christelijke) is een zoektocht naar coherentie. Wat is het verband tussen het scheppingsverhaal en het verhaal van Egypte, tussen het hooglied en de psalmen, tussen hetr boek Prediker en de boeken van de profeten? De geschiedenis van het christendom is gebaseerd op de coherentie van Oud en Nieuw Testament: zinnetjes in de joodse Bijbel worden beschouwd als geïnspireerde profetieën van de komst van Jezus zoals die in het Nieuwe Testament wordt beschreven. Tegenstrijdigheden tussen de verschillende evangelieën worden weggewerkt of genegeerd.

Pas vrij laat, met de ontwikkeling van een filologische kritiek die zijn sporen had verdiend in de studie van Griekse en Latijnse teksten, kwam men tot de ontdekking dat de Bijbel een in principe onsamenhangende verzameling is van verschillende soorten teksten. Onduidelijkheden en contradicties waren dus het gevolg van het feit dat deze teksten op heel uiteenlopende plaatsen, op ver uit elkaar liggende tijdstippen en met heel andere bedoelingen waren neergeschreven.

In het midden van de twintigste eeuw ontstond er dan een benadering van de Bijbel die zich expliciet beriep op een bepaalde soort literatuurwetenschap. Net voor en net na de tweede wereldoorlog ontwikkelde zich in de Verenigde Staten het New Criticism. De criticus hoorde zich niet langer bezig te houden met wat een auteur met zijn roman of gedicht bedoeld had of met de sociologische, historische of psychologische dimensies of relevantie van het werk, maar met de interne logica ervan. Literatuur had zijn eigen wetten die alleen door een eigen wetenschap bestudeerd konden worden. New Critics lazen liefst de moeilijkste modernistische auteurs om aan te tonen hoe ogenschijnlijk onsamenhangende en chaotische werken toch een duidelijke structuur en coherentie hadden. Dit was goed nieuws voor de bijbelexegeten die met de hulp van de inzichten uit de literatuurwetenschap weer aan de slag konden zonder zich zorgen te hoeven maken over de bedoelingen van de auteurs van de Bijbel: de Bijbel is een literair werk en dus per definitie een autonoom en gestructureerd geheel. Maar de allerlaatste ontwikkeling in de bijbelexegese volgt de poststructuralistische revolutie in de literatuurwetenschap waar het niet langer de bedoeling is om te laten zien dat moeilijke teksten toch een coherentie hebben, maar juist om aan te tonen dat zelfs in de eenvoudigste teksten

niet alles is wat het lijkt. Het doel van een interpretatie is niet langer samenhang en structuur, maar chaos en tegenspraak. De enige betekenis die een tekst nog kan hebben is de onmogelijkheid iets te betekenen.

Zo is de cirkel rond: avant-garde bijbelexegeten gebruiken de poststructuralistische literatuurtheorie om de incoherentie en het gebrek aan samenhang van de Bijbel te vieren. En dat doen ze vaak door naar het werk van Joyce te verwijzen. Een van de vertegenwoordigers van deze school, Meir Sternberg, schrijft zelfs dat *Ulysses* en de Bijbel eenzelfde chronologie hebben. Maar de cirkel is tweemaal rond: waar zowel de Bijbel als *Finnegans Wake* eerst een uitdaging vormden voor een literatuurwetenschap die eenheid en coherentie als basisstructuur van de literaire tekst beschouwde, vormen dezelfde teksten vandaag een bewijs voor de postmoderne stelling dat elke taaluiting alijd al zichzelf deconstrueert. Van

uitzondering of grensgeval is *Finnegans Wake* nu de norm geworden.

Finnegans, wake!

De lezer van het laatste boek van Joyce is met dit alles even weinig geholpen als de lezer van de Bijbel en dat heeft alles te maken met de twee fundamenteel verschillende manieren waarop de twee boeken incoherent zijn. Dat de Bijbel samenhang mist is een ongeluk van de geschiedenis. Dat *Finnegans Wake* incoherent is, was de bedoeling van de auteur. Joyce wist dat Jezus zijn kerk op een woordspeling had gebouwd ('Gij zijt Petrus en op deze rots zal ik Mijn Kerk bouwen') en met *Finnegans Wake* is hij erin geslaagd een zelfde doel te bereiken. In beide gevallen werd een nagenoeg onleesbaar boek het centrum van een structuur waarin de macht in handen is van een beperkte groep die de correcte interpretatie van het Boek meent te bezitten.

Wat het werk van Joyce vandaag nodig heeft, is een periode van Reformatie en Verlichting. *Ecrasons l'infâme*: de Joyce-kerken moeten afgebroken en de afgodsbeelden verbrand, *Ulysses* en *Finnegans Wake* moeten door de lezers uit de handen van de kritiek en de theorie gered worden. En de Joyce-critici moeten ermee ophouden het werk van Joyce moeilijker te maken dan het van zichzelf al is. Pas dan zullen de Finnegans echt wakker worden.

Wim Tigges

‘Kandiedadelijk, iedereen!’
Goddelijke humor in Finnegans Wake

Finnegans Wake, een boek dat sedert de periodieke verschijning ervan in de jaren '20 en '30 en de volledige publicatie in 1939 dikwijls is verguisd, maar dat ook vaker is herdrukt dan menige ‘eenvoudige’ bestseller, staat bij het grote publiek eerst en vooral aangeschreven als ‘het moeilijkste boek aller tijden’. Tezamen met Prousts *A la recherche du temps perdu* en Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* staat het ongelezen, maar prominent op de bovenste boekenplank van menig ambitieuze lezer, van cultuur-snobisten en van wat Annie M.G. Schmidt met een waarlijk Joyceaanse woordspeling zo fraai liet zingen als de ‘inte*r*lectuelen’. Het boek is een literaire mythe geworden, behalve misschien voor een handjevol kenners en academici.

James Joyce wakkerde zelf deze mythevorming aan door de ambigue houding ten opzichte van zijn eigen oeuvre: enerzijds liet hij weten een boek te willen schrijven dat de geleerden eeuwenlang zou blijven bezighouden (over *Ulysses*, maar zeker ook op *Finnegans Wake* van toepassing), anderzijds verkondigde hij regelmatig de stelling dat zijn werk toegankelijk was voor de simpelste lezer. Natuurlijk, men moest en moet beschikken over een grote dosis liefde voor woorden en nieuwsgierigheid naar alle facetten van het menselijk bestaan, maar dat geldt eigenlijk voor alle literaire werken die de lezer meer willen bieden dan voorspelbare intriges verwoord in clichématige taal. Maar dan nog - wat er bij veel aspirant-lezers van ‘de Wake’, zoals het werk door de adepten liefkozend wordt genoemd, niet in wil is de belofte van ‘lots of fun at Finnegan's Wake’ - het refrein van de Iers-amerikaanse ballade waaraan Joyce de titel ontleende.[1.]

Kan een boek moeilijk en toch humoristisch zijn? Of is de humor hooguit vergelijkbaar met het oproepen van een gefrustreerde lach om een wollige politicus of ingewikkeld doende wetenschapper? We weten uit biografische bronnen dat Joyce, die zeventien jaar aan de Wake werkte, regelmatig luid lachend om zijn eigen creatie werd aangetroffen.[2.] De vraag is natuurlijk of wij als lezers de vreugde van de scheppende geest in zijn handwerk kunnen delen, maar alvorens deze vraag kan worden beantwoord is het dienstig eerst een paar woorden te wijden aan die fameuze en vermaledijde ‘moeilijkheid’.

Een taal die boven alle talen staat

Inderdaad, *Finnegans Wake* is een ‘moeilijk’ boek. Het is geschreven in een taal die is gebaseerd op het Engels zoals men dat in Ierland, met name in Dublin, spreekt, het dialekt dat men aanduidt als ‘Hiberno-English’. Deze taal (die op zich al komische effekten teweeg kan brengen, omdat het Ierse Engels zeer rijk is aan idiomen en grappige zinswendingen, die een crime zijn voor de ambitieuze vertaler) wordt letterlijk ‘ingedikt’ met verwijzingen naar andere talen: Joyce maakte ooit een lijstje van veertig gebruikte talen, en de geleerden, die het natuurlijk altijd beter weten, hebben er inmiddels al meer dan zestig ontdekt. Ongetwijfeld zullen het er nog meer zijn, want aan dit boek is letterlijk het einde zoek. Het resultaat is dat er een

opeenstapeling ontstaat van hoofd- en bijbetekenissen van vrijwel elk afzonderlijk woord in de tekst. Hiermee raken we aan de kern van de techniek van *Finnegans Wake*, waarop ik later nog terugkom. Joyce wilde in de Wake een ‘nachttaal’ construeren (veel commentatoren zien het boek als een complexe droom, waarin de dromende verteller materiaal uit het onderbewuste krijgt aangereikt), maar vooral een taal die, zoals hij het zelf formuleerde, ‘boven alle talen staat, een taal waaraan alles zich dienstbaar zal maken; ik kan mijzelf niet in het Engels uitdrukken zonder dat ik mijzelf

opsluit in een traditie'. (Ellmann, p. 397) Hij suggereert hiermee dat hij zichzelf (en met hem de lezer) vrij wil maken van de ballast van alle historisch gegroeide bijbetekenissen en associaties die de eeuwenlange traditie van de Engelse taal heeft aangezogen. Of Joyce hierin werkelijk is geslaagd valt overigens te betwijfelen; het tegenovergestelde lijkt minstens even waar te zijn.

Natuurlijk, en daarmee ontstaan de meeste problemen, wordt er in deze taal ook iets verteld, en omdat het boek met zijn vier 'delen', zijn zeventien 'episodes', zijn alineas, zijn kennelijke beschrijvingen, dialogen en betogen oogt als een roman wil de lezer dat verhaal ook weten. Welnu, dat 'verhaal' is er niet. Dat wil zeggen, er is *misschien* ene Humphrey Chimpden Earwicker (HCE), kroegbaas in Chapelizod (een voorstadje van Dublin aan de rivier de Liffey), die *misschien* droomt over zijn vrouw Anna Livia Plurabelle (ALP), zijn tweelingzoons, de rechtschapen en rechtlijnige Shaun en de satanische maar creatieve Shem, en zijn dochter Isobel of Issy, een ontluikende puber die veel tijd voor haar spiegel lijkt door te brengen, en *misschien* heeft die Earwicker in het nabije Phoenix Park (waar in Joyce' geboortejaar 1882 een vreselijke politieke moordaanslag plaatsvond) twee plassende meisjes staan bespieden, en *misschien* is Earwicker daarbij opgewonden geraakt en heeft hij zich geëxhibitioneerd, hetgeen *misschien* weer is gezien door drie passerende militairen. *Misschien* heeft een 'ploert met een pijp' hem daarna in het Iers de juiste tijd gevraagd, en heeft Earwicker dit als een kapitale beschuldiging opgevat, zodat hij de clientèle van zijn pub 's nachts in zijn dronken dromen heeft zien optreden als aanklagers, juryleden en rechters. Maar *misschien* is de gebochelde HCE niets anders dan de belichaming van het heuvelachtige landschap rondom Dublin, met het obelisk-vormige monument ter ere van generaal Wellington in Phoenix Park als erecte fallus, en is zijn Anna Livia de eeuwig stromende en plassende rivier de Liffey, en zijn Shem en Shaun een boom en een steen aan weerskanten van die rivier, en is Issy een regenend wolkje daarboven. *Misschien* ook zijn Earwicker en zijn vrouw Adam en Eva, en hun zoons Abel en Cain, en vervolgens alle strijdende of op zijn minst oog in oog met elkaar staande opponenten in de wereldgeschiedenis...

De lezer begrijpt hopelijk waar ik heen wil, of liever waar ik *niet* heen wil. Het 'verhaal' van *Finnegans Wake* is (*misschien*!) het verhaal van 'deze' stad (Dublin, of Boston, of Amsterdam), van 'dit' land (Ierland of Australië), van 'deze' wereld, 'dit' heelal, 'deze' man of mensheid of goddelijke incarnatie, van U en mij en Jezus en Jan en Alleman (HCE is niet voor niets ook expliciet de afkorting voor 'Here Comes Everybody'!). Nogmaals, het einde is ervan zoek (de laatste zin van het boek gaat naadloos over in de eerste), zoals de geschiedenis steeds voortschrijdt maar zich ook steeds weer herhaalt, maar telkens anders - omdat we ook ouder worden en steeds meer en andere details van het leven en de wereld om ons heen als significant herkennen.

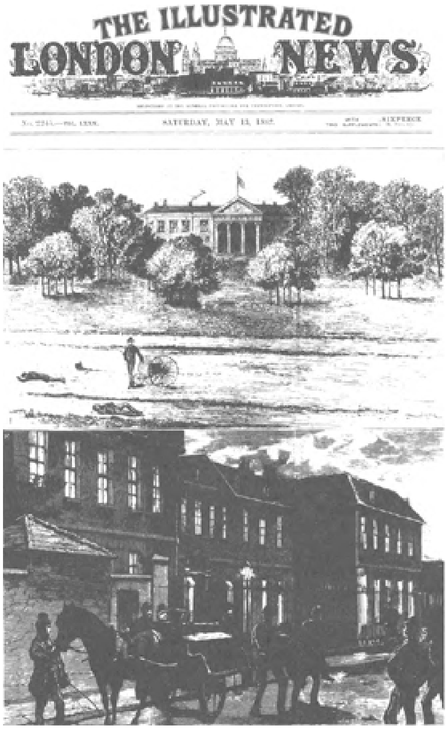
Woordspelig universum

Gaat het in *Finnegans Wake* dan toch om een bloedserieuze zaak? Ja en nee. Het hangt er maar vanaf of men het universum ervaart als een onmetelijk, onbegrijpelijk en vervaarlijk tranendal, of als een kostelijke grap van de Schepper, die telkens weer

leuk is als Hij hem vertelt. Ongetwijfeld mede door zijn katholieke achtergrond zag Joyce een sterk verband tussen de materiële schepping en de verbale, de literaire. De grondgedachte is bijbels (‘God zeide [...] en het was alzo’, en ook: ‘In den beginne was het Woord’), de uitwerking ervan is middeleeuws-analogisch. De bekende woordspeling waarop Christus de kerk fundeerde (Petrus als *petra* of rots) werd door Joyce ten zeerste geapprecieërd.

Finnegans Wake is een woordspelig universum, en het is de hoogste tijd om er nader kennis mee te maken. Om niet meteen ‘af te dalen’ naar het niveau van het specifieke taalgebruik: ook het ‘verhaal’ zelf biedt veel te lachen. Joyce gebruikt namelijk als leidmotieven in de Wake niet alleen enkele grote universele mythen, zoals die van de zondeval, van Isis en Osiris en van Tristan en Isolde (waartussen hij de analogieën impliciet benadrukt), maar ook enkele simpele komische anekdo-

tes. Ellmann memoriseert het verhaal dat Joyce' peetoom Philip McCann aan zijn (Joyce') vader placht te vertellen.



De moorden in Phoenix Park

Een Noorse zeekapitein met een bochel bestelt in Dublin een

maatkostuum. Bij aflevering blijkt het pak niet te passen, en de zeeman verwijt de kleermaker niet te kunnen naaien, waarop deze de Noor onmiddellijk van repliek dient door te zeggen dat de schipper niets kan worden aangemeten. Deze puur autobiografische anekdote, die zijn vader met veel verve placht te debiteren, gebruikt Joyce in *Finnegans Wake* om er onder meer de tweestrijd tussen autochtoon en allochtoon (een extra geladen onderwerp in Ierland door de eeuwenlange overheersing van de Kelten door de Noormannen en later door de Engelsen) mee te illustreren en tegelijkertijd in het belachelijke te trekken door hem tot klein-menselijke proporties terug te brengen. De gebochelde Earwicker, zelf van Scandinavische origine, slaat als 'vreemdeling' van over zee de dochter van een Ierse kleermaker aan de haak!

Met name dit thema van twee strijdende partijen levert enkele cabareteske dialogen op, zoals die tussen de Kelt Mutt (één van de stemmen van Shem) en de Germaan Jute (een incarnatie van Shaun):

> Jute. - Yutah!
> Mutt. - Mukk's pleasurad.
> Jute. - Are you jeff?
> Mutt. - Somehards.
> Jute. - But you are not jeffmute?
> Mutt. - Noho. Only an utterer.
> Jute. - Whoa? Whoat is the mutter with you?
> Mutt. - I became a stun a stummer.
> Jute. - What a hauhauhauhaudibble thing, to be cause! How, Mutt?
> Mutt. - Aput the buttle, surd.

En zo voort (*FW* 16.10-20). In deze passage wordt ook duidelijk hoe Joyce met de taal omgaat. In dit vroege stadium van het boek is de clou nog voornamelijk dat de tegenspelers (hier Mutt en Jute) elkaars taal niet verstaan, ja zelfs niet 'verteren' (Jute: 'You that side your voise are almost inedible to me'; *FW* 16.23), hoewel ze toch allebei een soort Engels spreken. Beiden krijgen 'vervormde' taal in de mond gelegd, zodat 'Much pleasure had' klinkt en leest alsof Mutt zich hier vanuit een Iers minderwaardigheidsgevoel identificeert als 'muck' (modder) of zelfs met een varken (Iers: 'muc'). Evenzo wordt 'deaf' (doof) 'jeff', en de schuldbewust stotterende Mutt een 'utterer' - van oorsprong een 'uiter' (van woorden, aan de uiterste rand van de oude wereld), misschien een dichter of druïde, maar voor de veroveraar ook iemand die valse munt in omloop brengt. Ten overstaan van de dominante Jute wordt Mutt een 'stummer', niet alleen een 'stammerer' of stotteraar, maar ook een (Duitse) 'stomme', hetgeen hij toeschrijft aan de 'buttle': de 'bottle' (drank, in Ierland volksvijand nummer één) maar ook de 'battle' (veldslag) die hij tegen een eerdere indringer heeft moeten leveren. Door zijn tegenstander niet met 'Sir' maar met 'surd' aan te spreken suggereert hij dat deze doof is, stemloos en onmeetbaar. Een Engels woordenboek geeft hier informatie, maar geen uitsluitsel, omdat de context alle mogelijkheden open laat.

In het vervolg probeert Jute, Engelsman of Deen (het is, via de Normandiërs, slechts een historisch verschil) de 'inboorling' Mutt te paaien met 'trink gilt' (*FW* 16.30) oftewel 'drinkgeld'; 'Ghinees hies good for you' (*FW* 16.31-2) zegt hij in een parodie op de overbekende slagzin, daarmee nogmaals het verband benadrukkend

tussen drank (Guinness) en geld (‘guineas’, d.w.z. ‘guinjes’, Victoriaanse gouden munten ter waarde van 21 shilling). Door de twee oorspronkelijk niet gerelateerde begrippen in één nieuw woord samen te voegen wordt het verband alsnog gelegd. Dit geeft voornamelijk een komisch effekt, hoewel het gebruik van *pun* (of calembour) en *portmanteau* (of mengwoord)[3.] ook uitermate frustrerend kan zijn. Veel commentatoren hebben gewezen op het gevaar van overinterpretatie en willekeur. Dat de Engels klinkende frase ‘trink gilt’ uit het Duits of Deens afkomstig is is gezien de context zowel toepasselijk (de indringer Jute is in elk geval een Germaan) als herkenbaar, omdat Jute zegt: ‘Let me [...] cross your qualm with trink gilt’ (*FW* 16.29-30). Het woord ‘qualm’ staat nog dicht genoeg bij ‘palm’ om de lezer de uitdrukking ‘to cross [someone's] palm’ (iemand de hand smeren) te laten herkennen, en de verwisseling van de klanken *kw* en *p* is een taalhistorisch bekend gegeven uit de twee hoofdgroepen van de Keltische talen (het Welshe ‘gwen’

en het Ierse 'pen' betekenen allebei 'hoofd'). Misschien denkt de Engelse veroveraar dat hij de Ierse Kelt net zo kan inpalmen als hij de Welshman heeft gekweld. Door zijn spreker te laten zeggen 'cross your qualm' heeft de auteur bovendien de betekenis van 'bang vermoeden' of 'scrupule' toegevoegd, en daardoor krijgt het in oorsprong Duitse 'gilt' ook de betekenis van 'schuld' ('guilt'), die de inboorling zou kunnen voelen doordat hij verraderlijk van de indringer een 'trinket' of goedkoop sieraad (de bekende spiegeltes en kralen) zal aannemen.

Lachen om het leven

Men ziet hoe Joyce door een spel met de taal allerlei bijbetekenissen oproept en met elkaar in verband brengt, zodat hij in een betrekkelijk klein bestek een reusachtige hoeveelheid informatie kwijt kan. Dit is een techniek die men ook aantreft in 'serieuze' literatuur, met name in poëzie. Het gaat hier om het uitbuiten van het feit dat elke taal dubbelzinnigheden, onlogische constructies en historische afleidingen bezit, maar tevens efficiëntie door overtolligheid (zodat een half woord...). Het verschil evenwel tussen wat een dichter doet en wat Joyce doet, is dat eerstgenoemde doorgaans aangeeft dat hij de gebrekkigheden van de taal doorziet en binnen de perken houdt; hij houdt zijn taalgebruik zoveel mogelijk in eigen hand. Joyce legt, met name in *Finnegans Wake*, de keuze bij de lezer, zodat deze dan ook nooit weet wanneer hij precies kan ophouden met het zoeken naar interpretaties, betekenispatronen en verbanden, en dit maakt de Wake, in tegenstelling tot wat met name door hedendaagse literatuurvorsers uit de zogenaamde deconstructionistische of postmoderne school vaak wordt beweerd, bij uitstek een volstrekt 'realistische' weergave van de werkelijkheid om ons heen. Indien we zouden proberen in het leven alles met alles in verband te brengen, dan zouden we daar al gauw knettergek van worden. De boodschap is dus dat we moeten selecteren, en hiertoe stellen de 628 bladzijden van *Finnegans Wake* ons ruimschoots in staat. Op deze manier gehanteerd werkt de tekst van dit verbale universum voornamelijk relativerend, hetgeen ook een primair kenmerk is van de humor.

Het aardige van *Finnegans Wake* is dan ook dat zelfs wanneer we ons beperken tot afzonderlijke woorden of zinnen uit de totale tekst, we daaraan al veel zingevend plezier kunnen beleven, zoals we van één vogeltje op één takje van één boom vaak meer genieten dan van een hele dierentuin of een compleet oerwoud. Wij hoeven dit natuurlijk niet te doen, maar binnen het beperkte kader van dit betoog is het misschien niet onverstandig. In datzelfde kader hoeven we ons ook niet al te zeer het hoofd te breken over de geleerde terminologie van de taalkundige verschijnselen, zoals een nachtegaal ook niet mooier zingt als we weten dat hij door geleerden *Luscinia megarhyncha* wordt genoemd. En wanneer we ons, zeker bij een eerste kennismaking, beperken tot de humor, en daarmee de gevoelige passages even over het hoofd zien, en de ernstige en banale en verheven en wijsgerige en geleerde, dan doen we niet anders dan als we bij het kijken naar een lachfilm even vergeten dat er om ons heen ook nog wordt gevreeën en gevochten, gevandaliseerd en geleden, nagedacht en onderzocht, en dat de zon voortgaat ons rond het middelpunt van de melkweg te jagen.

Niet alle 64.000 verschillende woorden die Joyce in *Finnegans Wake* gebruikt - jazeker, er zijn 'factferreters' (*FW* 55.13) die eventjes niets anders hebben gedaan met het boek dan er de woorden van tellen en alfabetiseren! - zijn grappig, maar een hoop zijn dat wel, vooral wanneer ze in de eerste plaats de aandacht vestigen op hun eigen speelse constructie, en tegelijkertijd aangeven hoe 'funnaminal' (*FW* 244.13: 'fijnaminaal'?) de wereld is. Wat dacht U van de al eerder aangehaalde portmanteau 'sinduced' (*FW* 4.9) voor 'induced by (and to) sin'; van een eenvoudige maar niet minder poëtische samenstelling als 'horsehappy' (*FW* 111.29), of, meer 'geleerd', 'kakography' (*FW* 120.22) voor een slecht handschrift, naar analogie van 'calligraphy' en 'kakophony'? Om het geluid van een ovatie meer cachet te geven creëerde Joyce het woord 'clapplaud' (*FW* 32.27: 'klapplaudiseren'). Een oude verfletste foto wordt een 'fado-

graph' (*FW* 7.15), overmatige zelfbevrediging 'selfabyss' (*FW* 40.23, uit 'self-abuse' en 'abyss', afgrond), en een wispelturige vrouw is een 'frockful of fickles' (*FW* 79.19). Naast de ooggetuige introduceert de bijna blinde Joyce een oorgetuige: 'earwitness' (*FW* 5.14), die kan genieten van 'roaratorios' (*FW* 41.28). Subliminale gedachten worden, naar analogie met onzichtbare kleuren, 'infrarational' (*FW* 20.1) genoemd, en het tegengestelde (vermoed ik) van jovialiteit is bovialiteit: 'boviality' (*FW* 58.14). Op de watervlakte of 'aquaface' (*FW* 3.14) kan men zich 'shipalone' (*FW* 62.4) voelen, en wie op jacht gaat naar seksuele bevrediging kan zich met recht een 'lustsleuth' (*FW* 33.31) noemen - al kan hier natuurlijk ook een voyeur bedoeld zijn, die zelf niet 'loverlucky' (*FW* 55.28) is en ook niet meer zo 'presenile' (*FW* 78.1). Een overmatig produktieve schrijver komt wellicht tot een 'loudburst of poesy' (*FW* 91.3) of, wie weet, tot een waarachtige 'bookflood' (*FW* 118.12), en zo zou ik nog door kunnen gaan.

Werk in uitvoering

Het zou te ver voeren en misschien ook niet gepast zijn om hier al te veel te theoretiseren over de vraag waarom woordspel eigenlijk humoristisch is. Het simpelste antwoord is waarschijnlijk dat het ons met de neus (en ook met de ogen en de oren) drukt op de volstrekte willekeur van het ooit zo heilig en veilig geachte verband tussen taal en werkelijkheid, tussen teken ('signifyer') en betekenis ('signified'). Wanneer Joyce de dochter-figuur Issy laat vragen: 'Of I be leib in the immoralities? O, you mean the strangle for love and the sowiveall of the prettiest?' (*FW* 145.26-27), dan herkennen we eerst de grappige lichte verdraaiing van Darwin en Spencer, van 'the struggle for life' en 'the survival of the fittest', als een zuiver taalspel. Vervolgens kunnen we bewonderend concluderen dat deze puur fonetische toevalligheid niets afdoet aan het feit dat voor een jong meisje het leven inderdaad kan worden gezien als een 'strangle for love' en een 'sowiveall of the prettiest'. Evenzeer is het toch eerst en vooral geestig dat een engel in plaats van 'nobody ever saw anything to equal it!' uitroept: 'Nobirdy aviar soar anywing to eagle it!' (*FW* 505.17). Alle woorden behalve de functiewoorden 'to' en 'it' hebben hier een toepasselijke 'zweverige' (en, zoals gewoonlijk, onvertaalbare!) klankafwijking gekregen.

Joyce' woordspel in *Finnegans Wake* is overigens geenszins uit de lucht komen vallen. Al in het eerste verhaal in de bundel *Dubliners*, 'The Sisters', laat hij zijn jeugdige alter ego getuigen van een fascinatie voor woorden als 'paralysis', 'gnomon' en 'simony'. In het sterk autobiografische *Portrait of the Artist as a Young Man* ontwikkelt Stephen Dedalus zich van 'a nicens little boy named baby tuckoo' tot een aspirant-dichter die zijn oude geestelijke vader, de 'old artificer', aanroept, nadat hij de kracht maar ook de krachteloosheid van het Woord heeft ontdekt. In *Ulysses* ontwikkelt Joyce onder meer zijn in *Finnegans Wake* verder uitgewerkte pogingen om zelfs de 'spraak' van dieren en voorwerpen in woorden te vangen. Leopold Blooms anonieme kat miauwt in variaties: 'Mkgnao!' en 'Mrkgnao!', en Bloom reageert filosofisch: 'They understand what we say better than we understand them'. De zee blijkt over een woordenschat van vier te beschikken, zo ontdekt Stephen: 'Listen: a fourworded wavespeech: seesoo, hrss, rsseeiss, ooos'. In de als een

surrealistisch toneelstuk geconstrueerde Circe-episode, dikwijls beschouwd als de meest direkte voorloper van de Wake, figureren onder meer kerkklokken, een gong ('Bang Bang Bla Bak Blud Bugg Bloo'), een stuk zeep (in een combinatie van cabaret- en reclame-rijmpje), beddeveren, een hulstbosje, een pet, een nachtvlinder, een deurknop ('Theeee!'), een waaier, taxisbomen, een waterval, een broeksknoop ('Bip!'), een paar laarzen en een paard ('Hohohohohohoh! Hohohohome!'). Het effekt van hun 'spraak' is vooral humoristisch door de toepasselijkheid ervan, en met enige moeite kan de lezer greep blijven houden op de carnavaleske situatie in deze episode, omdat steeds helder blijft hoe de hoofdpersonen in hun staat van dronkenschap en vermoeidheid worden geconfronteerd met beelden en boodschappen uit hun onderbewustzijn.

In *Finnegans Wake* interesseert het ons weinig meer of we te maken hebben met surrealisti-

Alris!
And now, upright and add them! And plays be honest! And pullit into yourself, as on manowoman do another! Candidately, everybody! A mot for amot. Comong, meng, and douh! There was this, welyoumaycallher, a strapping modern old ancient Irish prisscess, so and so hands high, such and such paddock weight, in her madapolam smock, nothing under her hat but red hair and solid ivory (now you know it's true in your hardup hearts!) and a firstclass pair of bedroom eyes, of most unhomy blue, (how weak we are, one and all!) the charm of favour's fond consent! Could you blame her, we're saying, for one psocoldlogical moment? What would Ewe do? With that so tiresome old milkless a ram, with his tiresome duty peck and his bronchial tubes, the tiresome old hairyg orangogran beaver, in his tiresome old twennysixandsixpenny sheopards plods drowsers and his thirtybobandninepenny tails plus toop! Hagakhroustioun! It were too exceeding really if one woulds to offer at sulk an oldivirdual a pinge of hinge hit. The mainest thing ever! Since Edem was in the boags noavy. No, no, the dear heaven knows, and the farther the from it, if the whole stole stale mis betold, whoever the gulpable, and whatever the pulpous was, the twooned togethered, and giving the mhost phassionable wheathers, they were doing a lally a lolly a dither a duther one lelly two dather three lilly four dother. And it was a fiveful moment for the poor old timetetters, ticktacking, in tenk the count. Till the spark that plugged spared the chokee he gripped and (volatile volupty, how brieved are thy lunguings!) they could and they could hear like of a lisp lasping, that was her knight of the truths thong plipping out of her chapellledeosy, after where he had gone and polped the questioned. Plop.

Alrees!
En nou, omhoog en d'r op aan! En heerlijk spel graag! En trekkum maar in je, als één manouvrouw onder elkaar! Kandiedadelijk, iedereen! Mot ommot. Comong, meng, en doech! D'r was die, noemdermaargerust, een struis modern oud antiek Iers preusesje, zo en zoveel handen hoog, dat en dat stalgewicht, in d'r madapolam hemd, niks onder d'r hoed dan rood haar en massief ivoor (nou weet je wel dat 't klopt in 't diefst van je hart!) en een eersteklas paar bedpretogen, van onheimelijkst blauw, (wat zijn we zwak, jan en alleman!) de charme van de gunst te grif verleend! Kun je 't 'r kwalijk nemen, zeggen wij, voor ook maar één psuikoulogisch moment? Wat zou Jooi evaan doen? Met zo'n vervelende ouwe uitgemolken ram, met z'n vervelende plichtkusje en z'n luchtpijptakken, die vervelende ouwe haairugge orangboeman baardaap, in z'n vervelende ouwe geruite herders panterlon van zeszesentwintig
en z'n negenballenendertigpiek pandjes met hohe!
Hagachroestion! 't Zou waarachtig nog te buitensporig zijn als je voor sulk 'n oudievierdu een stootje kippestrint wouds bieden!
't Allergemeenste ooit! Sinds Edem bij de zeverkenners zat. Nee, nee, de lieve hemel weet 't, en hoe vaarder hoe vanner, als 't hele verscholen verschaal mis worden beteld, wie ook de gulpige, en hoe pulps ook maar, de tweeenden gegaderd, en bij de mheest gephassioeneerde wheeramstandigheden, deden ze 'n lallie 'n lollie 'n didder
'n dudder één lellie twee dadder drie lillie vier dodder. En 't was een vijveeg teken voor die arme oude tijdtuiers, tiktakkend, boven tienk. Tot de vonk die oversloeg de smoorklep miste in z'n grip en (voluchtige voloptijd, hoe koord's Uw verlongen!)
ze konden en ze konden horen hoe als 't ware een geslis verslapte, dat was d'r ridder van het kruis z'n zwieptong die uit d'r kapelledoossie flipte, na waar hij d'r al eer had aangefloept.
Flop.
(*FW* 396.3-33; vertaling van Wim Tigges, met dank aan Loes van den Boom, Eric Burgers, Jet van Dam van Isselt, Paul Devine, Agnès Hayer, Ron Hoffman, Peter van Mechelen, Tekla Mecsnóber, Ineke van Olst, Hans Then en Pim Vermeulen.)

sche droomtaal of met cerebraal taalspel, of met een combinatie daarvan, aan het begin van de eeuw zo treffend beschreven door Freud in zijn *Traumdeutung* en in *Der Witz*.[4.] Ook de nieuwsgierigheid naar 'het hele verhaal' over die zondeval die uiteindelijk deze babylonische spraakverwarring inluidde, mag al enigszins zijn geluwd. Over de grote lijnen zijn door de geleerden talloze boeken en artikelen geproduceerd; de kleine details, die eigenlijk minstens zo interessant zijn, zijn daarbij maar al te vaak door de mazen van het academische net geglipt. Eén ding is duidelijk: zou men na de tweede vertaling van *Ulysses* ooit op de gedachte komen om ook *Finnegans Wake* in het nederwaaks te vertalen, dan is een bijna goddelijk gevoel voor humor onontbeerlijk.

De vertaling van de als toegift bij dit artikel gevoegde passage (*FW* 396.3-33) moet dan ook worden gezien als 'werk in uitvoering'. Zij kwam tot stand mede op basis van acht verschillende vertalingen gemaakt door de deelnemers aan een doctoraalwerkgroep over 'De taal van *Finnegans Wake*' die ik in het voorjaar van 1994 in Leiden mocht verzorgen, en na een groepsdiscussie. De vier oude evangelisten (de 'timetetters') bespieden hoe 'priscess' ('prissy' of preutse prinses) en tevens 'mot' (behalve het Franse woord voor 'woord' ook Dublin slang voor 'grietje') Isolde (Issy) zich laat tongzoenen (zo niet meer) door Tristram (Shaun), die zij om begrijpelijke redenen verkiest boven die 'tiresome old milkless a ram', koning Mark (HCE). In het voorafgaande beschrijft Joyce de penetratie van tong in mond in termen van een fraai gescoord doelpunt 'flshpst the both lines of forwards' - hun beider tanden - 'rightjingbangshot into the goal of her gullet' (*FW* 396.1-2; de goddelijke schrijver kende de beroemdste voetballers al lang voor hun geboorte!), even nadat de minnaar zijn geliefde al heeft gebracht tot een 'queeleetlecree of joysis crisis' (*FW* 395.32). Humor moet eigenlijk niet worden uitgelegd, en de lezer oordele dus zelf over de humoristische en andere kwaliteiten van het origineel en onze 'waakse' versie. Voor een uitvoerige annotatie[5.] is in dit korte bestek geen ruimte, maar het is ook de allerhoogste tijd om op te houden een quasi-gezaghebbende stem te verheffen over dit werk, dat voor sommigen wel altijd letterlijk een gesloten boek zal blijven, maar dat net als het leven in principe openstaat voor iedereen die ervan wil genieten. De charme van *Finnegans Wake* (net als trouwens die van *Ulysses*) is onder meer die van een lachspiegelhuis in een labyrint. Op de korte of lange duur komt men zichzelf op verrassende wijze tegen ('Wimwim', 'Tiggers'); er valt nog veel te ontdekken en te ontraadselen, en vooral nog veel te lachen.

Eindnoten:

1. Een versie van de volledige tekst van de ballade van Tim Finnegan, de bouwvakker die dronken van zijn ladder valt en zijn nek breekt, wordt opgebaard en na een vechtpartij tijdens de *wake* of dodenwacht bij zijn lijk weer tot leven komt doordat er een vat whiskey over hem uiteenspat, is te vinden in Anthony Burgess' aanstekelijke *Here Comes Everybody* (Hamlyn paperback, herz. uitg. 1982, p. 194-95).

2. Zie Richard Ellmanns meesterlijke biografie (*James Joyce*, 1959, herdr. 1982) voor de ontstaansgeschiedenis van *Finnegans Wake* (m.n. p. 794-96), alsmede uiteraard voor de relevante biografische gegevens.
3. Een *pun* is een spel met woorden die gelijkluidend zijn maar in betekenis verschillen, zoals in ‘utterer’ (1. spreker; 2. valsemunter). Dikwijls gebruikt Joyce de zg. *assonant pun*, zoals in ‘stummer’ (1. Engels ‘stammer’, gestotter; 2. Duits ‘Stummer’, stomme), die in dit voorbeeld dus zelfs internationaal is. De twee woorden zijn niet geheel gelijkluidend, maar beide consoneren met ‘stummer’ op z'n Engels uitgesproken. Een *portmanteau*, ook wel *blend* of *meld pun* genaamd, is het gedeeltelijk laten overlappen van twee of meer bestaande woorden, als in ‘sinduce’ (‘sin’, zonde, plus ‘induce’, aanzetten tot). Voor een beknopte en geestige uitleg met illustraties van de verscheidenheid aan woordspel raadplege men P. Hammond & P. Hughes, *Upon the Pun* (Londen, 1978). Zie ook K. Wales, *The Language of James Joyce* (Londen, 1992).
4. Het verband tussen Freuds begrippen *Verschiebung*, *Verdichtung* en *Bildlichkeit* en resp. de pun, de portmanteau en de metafoor is herhaaldelijk gelegd. Zie in deze kontekst bijv. M. Magalaner & R.M. Kain, *Joyce. The Man, the Work, the Reputation* (New York, 1962), hfdst. 9, blz. 245. Dit hoofdstuk is overigens een warm aanbevolen inleiding tot *Finnegans Wake.*
5. De meest handige (maar bij lange na niet uitputtende) bron voor gedetailleerde annotaties is Roland McHugh's *Annotations to* Finnegans Wake (2e herz. uitg., Londen, 1991.

Beknopt bibliografisch overzicht

Joyce maakt nieuwsgierig - maar je moet er wel wat voor over hebben. Tijd, liefde, geld.... Een goede bibliotheek kan uitkomst bieden.

Sinds 1 januari 1992 rusten op een aantal van Joyce' werken geen auteursrechten meer. Er verschijnen dan ook velerlei meer en minder corrupte uitgaven van met name *Dubliners*, *Portrait* en *Ulysses.* Goede recente edities van *Dubliners* zijn een geannoteerde Penguin uitgave en het prachtig uitgevoerde *James Joyce's* Dubliners: *An Annotated Edition. Portrait* is te krijgen in een Viking uitgave en ook als geannoteerde Penguin. Van *Dubliners* en *Portrait* heeft Hans Walter Gabler ook edities verzorgd, maar die zijn meer iets voor de 'factferreters' (*FW* 55.13).

De meest betrouwbare editie van *Ulysses* is de 'corrected text' van de reeds genoemde Hans Walter Gabler. In drie delen uitgegeven in 1984, verscheen er in 1986 een 'gewone editie', met een inleiding van Ellmann. Deze editie is in 1993 opnieuw verschenen, nu met twee fouten gecorrigeerd. De recente Penguin edities zijn niet aan te raden. *Finnegans Wake* verschijnt sinds 1941 bij verschillende uitgeverijen in één vorm: 628 pagina's lang, (maximaal) 36 regels per pagina. Het gerucht gaat dat er binnen enkele jaren een nieuwe editie zal verschijnen.

Dubliners, intr., appendices and notes Terence Brown (Harmondsworth: Penguin, 1992).
Dubliners, ed. Hans Walter Gabler (New York: Garland, 1993).
James Joyce's Dubliners: *An Annotated edition*, intro., notes and afterword John Wyse Jackson and Bernard McGuinley (Londen: Sinclair Stevenson, 1993).
A Portrait of the Artist As a Young Man (New York: Viking Press, 1968; repr. 1982).
A Portrait of the Artist As a Young Man, intr. and notes Seamus Deane (Harmondsworth: Penguin, 1992).
A Portrait of the Artist As a Young Man, ed. Hans Walter Gabler (New York: Garland, 1993).
Ulysses, the corrected text, ed. Hans Walter Gabler et al. (New York: Random House, 1986).
Ulysses, the corrected text, ed. Hans Walter Gabler et al. (Londen: The Bodley Head, 1993).
Finnegans Wake (Londen: Faber & Faber, 1939; versch. herdrukken).
Finnegans Wake, intr. Seamus Deane (Harmondsworth: Penguin, 1992).

Overige werken van Joyce zijn verkrijgbaar in de volgende edities:

Poems and Exiles, ed. with and introduction and notes by J.C.C. Mays (Harmondsworth: Penguin, 1992).
Pomes Penyeach (Londen: Faber and Faber, repr. 1988).
Stephen Hero, ed. John J. Slocum and Herbert Cahoon (Londen, etc.: Granada 1977).

James Joyce en...

Het boek dat door velen nog steeds wordt beschouwd als de beste inleiding tot Joyce is Richard Ellmanns monumentale biografie *James Joyce.* Ik laat in het bibliografisch overzicht een aantal klassiek geworden studies over Joyce' leven en werk terzijde en beperk me tot werken waarvan de meeste ook nu nog leverbaar zijn.

Derek Attridge (ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce* (Cambridge: Cambridge UP, 1990) . Een goede inleiding voor leek en specialist.
Morris Beja, *James Joyce: A Literary Life* (Houndmills: MacMillan, 1992). Goed, dunner dan Ellmann, wel zo leesbaar.
John Bishop, *Joyce 's Book of the Dark:* Finnegans Wake (Madison: U of Wisconsin P, 1986). Over de rol van nacht en droom in *FW.* Meesterwerk.
Harry Blamires, *The New Bloomsday Book: A Guide through Joyce's* Ulysses (Londen en New York: Methuen, 1988). Blamires leidt de lezer aan de hand van de 'corrected edition' door *Ulysses.* Niet feilloos (dat geldt trouwens voor alle boeken in dit lijstje), zeer nuttig.
Frank Budgen, *James Joyce and the Making of* Ulysses *and Other Writings* [1934] (OUP, herdr. 1991). Vermakelijk en liefdevol.
Richard Ellmann, *James Joyce*, 2e, herz. ed. (Oxford: Oxford UP, 1982). Onontkoombaar. (De foto van Joyce-met-gitaar in het artikel van Van der Weel en Hisgen is afkomstig uit Ellmann).
Don Gifford with Robert J. Seidman, Ulysses *Annotated: Notes for James Joyce's* Ulysses (Berkeley, etc.: U of California P, 1988 [herz. en uitgebr. ed.]). Voor iedereen die wil weten wie wie, wat wat, waar waar (en wat werkelijk waar) was en is in *Ulysses.*
Don Gifford with Robert J. Seidman, *Joyce Annotated: Notes for* Dubliners *and* Portrait, 2e ed., herz. en uitgebr., (Berkeley: U of California P, 1982). Idem, voor *Dubliners* en *Portrait.*
Clive Hart en David Hayman, *James Joyce's* Ulysses*: Critical Essays* (Berkeley, etc.: U of California P, 1974). Belangrijke inleidingen en analyses van elke episode. Geschreven door Grote Kanonnen: Clive Hart, Bernard Benstock, Fritz Senn, Hugh Kenner, etc.
Roland McHugh, *Annotations to* Finnegans Wake (Baltimore en Londen: Johns Hopkins UP, 1988 [herz. ed.]). Regel-voor-regel annotatie apparaat.
Charles H. Peake, *James Joyce: The Citizen and the Artist* (Stanford, Cal.: Stanford UP, 1977). Gedegen, inzichtelijk boek dat Joyce' gehele oeuvre bestrijkt.
David Pierce, *James Joyce's Ireland* (New Haven en Londen: Yale UP, 1992). Ondanks de vele illustraties niet alleen een salontafel boek, ook inhoudelijk rijk aan detail. (Voor dit BZZLLETIN-nummer zijn er enkele illustraties uit geleend.)

samenstelling: Onno Kosters

Dit nummer is mede tot stand gekomen dankzij: Marius Buning (Amsterdam), Niall Murphy (Dublin), Kathleen Rabl (München), Universiteitsbibliotheek Leiden, Irma van Willegen (Amsterdam), Ursula Zeller (Zürcher James Joyce Stiftung) en uitgeverij De Bezige Bij.

[Nummer 220]

Voorwoord

François Rabelais werd in 1494 geboren in de Tourraine, het gebied aan de Loire rondom Tours en wijnstreek bij uitstek. De priester-arts verkreeg een grote reputatie als schrijver van de verhalen over de reuzen Gargantua en Pantagruel. Vanwege de verbale vrijheden die Rabelais zich veroorloofde, raakte hij in conflict met wereldlijke en geestelijke overheden. Vijfhonderd jaar later klinkt de vraag naar de juiste interpretatie van zijn woorden nog steeds na.

Een van de centrale vragen in de Rabelais-interpretatie is, of zijn werk gelezen moet worden in het licht van de Middeleeuwse carnavalstraditie, of opgevat moet worden als een beeldenrijke illustratie bij de denktrant van het humanisme. Ook in dit nummer van BZZLLETIN, dat verschijnt in het Rabelais-jaar 1994, komt die vraag aan de orde.

Maar wat in de verschillende bijdragen aan dit nummer vooral naar voren komt, is dat de vitaliteit en het ongeremd plezier in het spel van het woord, waarvan de boeken van Rabelais doordrenkt zijn, ook na 500 jaar nog steeds een bron van inspiratie vormen.

Dit Rabelaisnummer kwam mede tot stand in samenwerking met Martijn Rus (R.U. Utrecht) en Paul J. Smith (R.U. Leiden).

De redactie

Martijn Rus
Carnavalesk humanisme of humanistisch carnaval?

> **1** *Met hem (de hond) tot voorbeeld, past het u wijs te wezen, om deze schone boeken van hoog gehalte te besnuffelen, in te ademen en te genieten. En om vervolgens, na nauwgezette lektuur en veelvuldige meditatie, het been te breken en het inhoudrijke merg op te zuigen. (GP 10)*[1.]

Het inhoudrijke merg

In de proloog van zijn eerste boek, *Gargantua*, nodigt Rabelais zijn lezer uit, zich niet ‘in te beelden dat er slechts sprake is van spotternijen, malligheden en lollige leugens’, zich niet te bepalen tot het ‘uitwendig hulsel’, maar verder te zoeken naar een ‘verholener leer, dewelke (hem) zeer hoge sacramenten en afschuwelijke mysteriën zal onthullen, zowel wat betreft onze godsdienst, alsook over de politieke toestand en het economisch leven’. (*GP* 10-11) Deze uitnodiging heeft legioenen schrijvers en critici ertoe aangezet, onbekommerd op zoek te gaan naar een Boodschap die Rabelais als een blanke pit verborgen zou hebben achter de ruwe bolster van de tekst. Hierbij vergaten zij te vaak, dat Rabelais in dezelfde proloog beweert dat hij, toen hij ‘deze vermakelijke en nieuwe kronieken’ dicteerde, net zomin aan een boodschap dacht ‘als gij (lezer), die mogelijkerwijs een even goed drinker waart als ik. Want aan de samenstelling van dit prinselijk boek verloor noch besteedde ik ooit meer tijd dan ik nodig had om mijn lichaam te verkwikken: met eten en drinken’. (*GP* 11) Dat is een heel ander geluid, en de vraag zou dan ook gesteld moeten worden of we de proloog in kwestie wel serieus moeten nemen. Anders gezegd, en dat is veel te weinig gezegd: is het eigenlijk wel legitiem, te veronderstellen dat de rabelaisiaanse tekst een verborgen boodschap bevat? Kunnen wij dat beter weten dan de tijdgenoten van de schrijver, die toch echt wel gewend waren aan teksten met dubbele, driedubbele of zelfs vierdubbele bodems, maar die het werk van Rabelais niet anders gezien hebben dan als een avonturenroman, een komisch verhaal zonder pretentie, waarmee ze hun vrije tijd aangenaam konden doorbrengen? En heeft Montaigne (gestorven in 1592), die toch een groot en scherpzinnig lezer was, niet van Rabelais gezegd dat hij een ‘amusant schrijver’ was, en niet meer dan dat?

Hoe dit ook zij, er is in de loop der eeuwen ijverig gespeurd naar de diepere bedoeling van Rabelais - want de gedachte dat zijn tekst een tekst zonder Boodschap zou kunnen zijn, was en is onaanvaardbaar: een schrijver heeft immers altijd iets te zeggen? En aan dat axioma van de blanke pit werd de - onmiskenbaar - ruwe bolster ondergeschikt gemaakt: al die shockerende rauw-obscene scènes, die eindeloze, gênante beschrijvingen van lachende, zuipende, vretende en schijtende personages

zouden, conform de opmerking van de schrijver omtrent het ‘inhoudrijke merg’, louter gediend hebben als feestverpakking, als lokmiddel - om de Boodschap aan zoveel mogelijk lezers te slijten.

De rabelaisiaanse Boodschap blijkt doorgaans geënt te zijn op de ‘tijdgeest’, hetgeen moeilijk te bestrijden lijkt (er zijn inderdaad maar weinig literaire teksten die niet aldus gedateerd zijn). De ‘tijdgeest’ van die dagen wordt, zoals bekend, bepaald door het humanisme, en er zijn inderdaad tal van passages in de tekst aan te wijzen die doortrokken lijken te zijn van de humanistische idealen en de even humanistische kritiek op bestaande wetenschappelijke en kerkelijke rituelen en praktijken. Dat mag geen wonder heten, want Rabelais was zelf een groot humanist: hij kende zijn klassieken (ook de Griekse) door en door, publiceerde kort nadat hij te Montpellier als arts was afgestudeerd, de *Aforismen* van Hippocrates, verrichtte als een der eersten een lijkschouwing, en correspondeerde met o.a.

Budé en Erasmus. Hij mag dus met recht een vaandrager van het humanisme genoemd worden, in de praktijk en, zo lijkt het, op papier.

Opvoedingsprogramma

Veelgenoemd en veelgeroemd is in dit verband het opvoedingsprogramma waaraan Gargantua onderworpen wordt. Eerst worden bestaande pedagogische praktijken en manieren van kennisoverdracht belachelijk gemaakt: Gargantua heeft als leermeester

> een groot doctor in de godgeleerdheid, magister Thubal Holofernes, die hem zijn abc zo goed bijbracht, dat hij het achterstevoren uit zijn hoofd opzei. Daar deed hij vijf jaar en drie maanden over. Daarna lazen ze samen de *Donaat*, het *Facet*, *Theodolet* en Alanus, *in Parabolis*; er gingen dertien jaren, zes maanden en twee weken mee heen. [...] Daarna lazen ze *De modis significandis* met de commentaren van Hurtebize, Fasquin, Meester Overbodig, Gualehaul, Jan Kalf, Billonio, Brillenkoker en een zooi anderen; dat gaf hem meer dan achttien jaar en elf maanden bezigheid, na verloop waarvan hij het zo goed kende, dat hij het, bij de billen opgepakt, uit zijn hoofd van achteren naar voren opzei. (*GP* 50-51)

Later echter, onder leiding van de pedagoog Ponocrates,

> stond (hij) 's morgens om vier uur op. Terwijl hij gemasseerd werd, las men hem helder en duidelijk een bladzijde uit de heilige Schrift voor, met een voordracht die de stof voegde. [...] Daarna ging hij naar het sekreet, om zich van de natuurlijke afvalstoffen te ontlasten. Aldaar herhaalde hij zijn leermeester het gelezene en verklaarde hem de meer duistere en moeilijke punten. Over het plaatsje terugkomend, gingen zij na, of het uitspansel nog in dezelfde toestand was als de avond tevoren, en in welke tekens de zon en de maan die dag kwamen. Dit geschied zijnde, werd hij gekleed, gekamd, gekapt, opgedoft en geparfumeerd, onder de hand dat men hem de lessen van daags te voren in het geheugen prentte. [...] Vervolgens kreeg hij les, drie dikke uren achtereen. Dan gingen zij, al redekavelend over de inhoud van hun lektuur, naar buiten en vermaakten zich op het Bracque-veld of in de wei, zich daar met het bal- of kaatsspel zwierig het lichaam oefenend, gelijk zij voordien hun geesten hadden lenig gemaakt'. (*GP* 75)

Voorwaar een vol programma (Rabelais heeft tien pagina's nodig om alle onderdelen te beschrijven), dat tot doel heeft, zo leert de kritiek ons, een gezonde geest in een gezond lichaam te kweken. Maar men kan zich afvragen, of de episode in kwestie wel serieus bedoeld is: immers, zelfs als we bedenken, dat Gargantua een reus is, een dergelijk dagrooster kan tot niets anders leiden dan tot een volstrekt overspannen geest en een geheel overtraind lichaam. Het lijkt mij dan ook gerechtvaardigd de nodige reserve in acht te nemen, de zo geprezen humanistisch-pedagogische Boodschap met een Korrel zout te nemen: horen we Rabelais niet lachen op de

achtergrond? Worden hier de humanistische ideeën omtrent de opvoeding van kinderen niet lachend op de korrel genomen, omdat ze zo excessief idealistisch en daarom kindvreemd zijn, net als eerder de traditionele, middeleeuwse pedagogische praktijken, die bespot werden omdat ze een afstompend effect hadden, in die zin dat ze niet het inzicht, maar louter het geheugen, los van de werkelijkheid, scherpten?

Hetzelfde zou gezegd kunnen worden van de overbekende brief die Gargantua later aan zijn studerende zoon Pantagruel schrijft, en die algemeen beschouwd wordt als een soort humanistisch manifest - de kennis die de zoon volgens zijn vader moet verwerven, is zo (letterlijk) ongelooflijk veelomvattend, zo universeel, dat we, mijns inziens, met Rabelais in een relativerende lach mogen schieten:

> Het is mijn bedoeling en wil, dat je de talen in de perfectie leert: allereerst het Grieks, gelijk Quintilianus voorschrijft, vervolgens

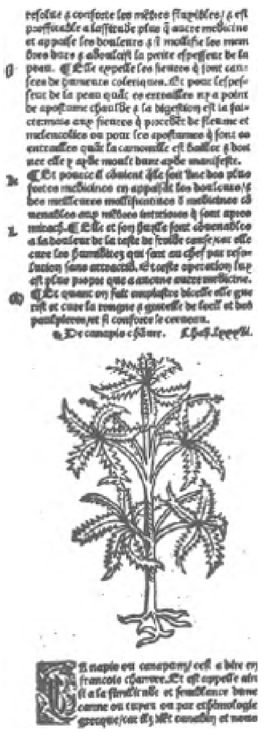
> het Latijn, dan het Hebreeuws, voor de heilige Schrifturen, en het Chaldeeuws en Arabisch eveneens; dat je je stijl vormt, wat het Grieks betreft, in navolging van Plato, wat het Latijn betreft, naar het voorbeeld van Cicero. En laat er geen geschiedverhaal wezen dat je geheugen niet voorhanden heeft; waarbij de kosmografie van hen die over die materie schreven, je behulpzaam zal zijn. [...] En wat de kennis van de dingen uit de natuur betreft, wil ik dat ge U er met weetlust op toelegt; dat er geen zee, rivier of bron zij, waarvan je de vissen niet kent; dat alle vogels van het luchtruim, alle struiken, heesters en bomen in de bossen, alle kruiden der aarde, alle metalen, verborgen in het diepste der afgronden, en de gesteenten van geheel het Oosten en Zuiden - dat van al deze dingen niets je onbekend zij. Lees en herlees wijders met aandacht de boeken van de Griekse, Latijnse en Arabische geneesmeesters, zonder de Talmoedisten en Kaballisten te veronachtzamen [...]. (*GP* 215-16)

Pantagruelion

Een ander, niet minder beroemd fragment is het loflied op het kruid ‘pantagruelion’ (hennep) aan het eind van het *Derde Boek*, dat, zo zegt men, getuigt van een authentiek humanistisch vertrouwen in het menselijk vernuft, een pré-modern, onwrikbaar geloof in de vooruitgang:

> De wortel van dit kruid in water gekookt, ontspant en verzacht de gespannen zenuwen, de verstijfde gewrichten, de sclerotische podagra's, de knobbeljichten. Indien gij een brandwond, hetzij van water, hetzij van vuur, onmiddellijk wilt genezen, leg er vers pantagruelion op [...]. Zonder hetzelve zouden de keukens miserabel, de tafels verfoeilijk zijn, al waren ze met alle uitgezochte spijzen bedekt; zouden de bedden zonder geneugten zijn [...]. Door middel van (dit kruid) zullen de mensen de bronnen van de hagelbuien, de sluizen van de regens en de smidsen van de bliksemschichten kunnen opzoeken, de maanstreken bezetten, het gebied van de hemeltekens binnendringen, en aldaar hun tenten opslaan. (*GP* 444-45)

Verderop in dit artikel zal blijken, dat ook deze lyrische hymne op een onbeduidend kruid niet per se humanistisch geduid hoeft te worden: een geheel andere interpretatie is mogelijk en wenselijk, een interpretatie met - alweer - een lach.



Pantagruelion?

Thelème

Ten slotte, de juichende beschrijving van de Thélème-abdij, die Gargantua liet bouwen om Broeder Jan te belonen voor zijn aandeel in de gewonnen strijd tegen Picrochole (*Gargantua*, hoofdstuk 52-58), in elk handboek genoemd als een prachtig voorbeeld van Renaissance-architectuur. De abdij is inderdaad

> honderdmaal prachtiger dan Bonivet, Chambord of Chantilly [...]. Tussen elke toren was in het midden van het hoofdgebouw een geheel ingebouwde wenteltrap. De treden ervan waren deels van porfier, deels van Numidische steen, deels van serpentijns marmer [...]. Het licht in elk van de trapportalen viel binnen door twee fraaie portieken in Romeinse stijl. [...] Grenzend aan de rivier, lag er de heerlijke lusttuin. (*GP* 169, 175)

Dit mooie 'klooster' is tevens een humanis-

tisch paradijs, lijkt het, want er zijn 'grote boekerijen van werken in het Grieks, Latijn, Hebreeuws, Frans, Toscaans en Spaans, volgens de talen over de verschillende etages verdeeld', alsmede 'ruime gaanderijen, geheel beschilderd met afbeeldingen van de heldenfeiten, historiën en landschappen der oudheid'. (*GP* 170) Ook de levenswijze van de Thelemieten getuigt van een nieuwe tijdgeest: zij leven vrij en blij, niet geremd door enige kerkelijke regelgeving ('De grootste zottigheid ter wereld is, zich te regelen naar het slaan van een klok, in plaats van naar de ingeving van zijn gezond verstand en overleg'. (*GP* 167) Hun vrijheid wordt, meer in het algemeen, door geen enkel veto, van welke aard dan ook, beknot:

> Hun hele leven besteedden zij, niet volgens wetten, statuten of regels, maar naar hun wil of vrije keus. Zij stapten uit bed, wanneer het hun goeddacht, en dronken, aten, werkten, sliepen, wanneer het verlangen daartoe bij hen opkwam. Niemand wekte hen, niemand preste hen om te eten of te drinken, noch om wat voor andere dingen ook te doen. Zo had Gargantua het verordineerd. Hun orderegel bevatte slechts deze clausule: DOE WAT U AANSTAAT, omdat vrije lieden, welgeschapen en goed onderlegd, en in fatsoenlijk gezelschap verkerend, van nature een instinkt en een drang in zich hebben, die hen steeds er toe aanzet het goede te doen en zich van het kwaad af te wenden. (*GP* 179)

Het klinkt als een credo, een naturalistisch credo, een belijdenis van het geloof in de mens, in de menselijke natuur: Rabelais lijkt te geloven, dat de mens van nature goed is, dat hij van nature geneigd is, het goede te doen en het kwade te laten, en dat hij daarom vrijelijk zijn gang moet kunnen gaan en moet kunnen doen wat hem aanstaat. Duidelijke taal, dat wel, maar er is één probleem: deze 'geloofsbelijdenis' staat haaks op de christelijke visie dat de mens van nature geneigd is tot het kwade, en dat hij daarom voor eeuwig verdoemd zou zijn, indien God in zijn goedheid hem niet zijn Genade schonk - een visie die gedeeld wordt door niet alleen katholieken en protestanten, maar ook door de zg. evangelische humanisten, wier overtuiging Rabelais in zijn werk zou verwoorden (bijvoorbeeld in het gebed dat Pantagruel uitspreekt voor hij de strijd met de driehonderd reuzen aanbindt: 'Dus, wanneer het U behagen mag, mij op dit uur bij te staan, nu ik al mijn hoop en vertrouwen alleenlijk in U stel, doe ik de gelofte, dat ik in alle landen, zo in Utopië als elders, waar ik macht en zeggenschap zal hebben, uw heilig Evangelie zuiver, voor de vuist weg en in zijn geheel zal laten preken'. (*GP* 282) Om het nog ingewikkelder te maken: vastgesteld moet worden, dat Rabelais elders verkondigt, conform bovengenoemde visie, maar zichzelf tegensprekend, 'dat de eeuwige God (de brutaal-agressieve Picrochole) heeft overgelaten aan het roer van zijn vrije wil en eigenzinnigheid, die slechts kwaad kunnen brouwen, zo zij niet voortdurend bestuurd worden door de genade Gods'. (*GP* 7) Zo blijft de discussie omtrent de geloofsovertuiging van Rabelais geheel open, dunkt me.

Originaliteit

Overigens is het rabelaisiaanse, naturalistische adagio 'Doe wat U aanstaat' volstrekt niet nieuw en evenmin geheel a-typisch in zijn tijd: al twee eeuwen eerder had Jean de Meung hetzelfde vertrouwen in de natuur van de mens uitgesproken, in het tweede deel van de *Roman de la Rose*, terwijl Jean Lemaire de Belges (een 'Groot Rederijker', die leefde tot na 1520) er al net zo over dacht. Vermeldenswaard is bovendien, in dit verband, dat het *Regimen salernitanum*, een gezaghebbend vademecum dat op de verplichte leeslijst stond van de medische faculteit van de universiteit van Montpellier (waar Rabelais studeerde en korte tijd doceerde) voorschreef, dat de Natuur gewoon haar gang moest kunnen gaan, zonder belemmeringen.

Kortom, het naturalisme van Rabelais, hoe problematisch ook voor de kritiek, is niet origineel - en hetzelfde kan gezegd worden van alle ingrediënten van het voor-onderstelde 'inhoudrijke merg' dat zijn werk zou bevatten: als hij al de geest van zijn tijd vertegen-

woordigt (aangenomen dat dat zo is), dan doet hij dat zonder dat er sprake lijkt te zijn van enige eigen visie. De schaarse passages waarin hij zelf het woord neemt (met name de prologen van de verschillende boeken) bevestigen deze afwezigheid van een individuele inbreng, zo lijkt het: zijn 'filosofie' is de filosofie van het gezonde verstand, en niet meer dan dat, een verzameling gemeenplaatsen in de trant van 'weten zonder geweten strekt slechts tot verderf van de ziel', 'zelfs de mooiste uitvinding wordt een gesel der mensheid, als zij in handen valt van gewetenloze schurken', 'ambitie is des duivels oorkussen', en 'gezondheid is de grootste schat'. Hoe weinig verschilt deze rabelaisiaanse boodschap van die van, bijvoorbeeld, La Fontaine, die zijn *Fabels* een eeuw later schreef.

> **2** *Maar wie het lachen mint, krijgt hier zijn meug. / Ik heb het hart niet, lui te laten grienen / Met smoelen, lang van rouw en leeg van vreugd. / Alzo zal ik U voort aan 't lachen zien te krijgen, / Want 's mensen aard is hierin 't meest zich eigen. (GP 7)*

Het lachen

Tot aan het eind van de jaren zestig van deze eeuw is aldus de rabelaisiaanse lach in de kiem gesmoord (literatuur mocht immers niet anders dan serieus genomen worden?). De lach komt pas in de belangstelling te staan na 1970, na het verschijnen van de Franse vertaling van de monumentale studie van Mikhail Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*[2.]. Bakhtine rekent definitief af met de mythe van 'het nuttige, in 't mom van jool', die altijd een alibi geweest was om de gênante, jolige aspecten van het werk maar buiten beschouwing te laten, of af te doen als betreurenswaardig boertig en platvloers, als relicten van een middeleeuwse mentaliteit waarvan zelfs de humanist Rabelais helaas nog niet geheel vrij is (een uitzondering dient gemaakt te worden voor de Romantici, die in de eerste helft van de negentiende eeuw de middeleeuwen her-ontdekten en zich er gaarne door lieten inspireren: zij waardeerden en bewonderden de grove rabelaisiaanse lach, de sappige scherts, de smeuïge en on-matige grappen en grollen - zij zagen in Rabelais zelfs een genie van het kaliber van Homerus, Dante of Shakespeare (Chateaubriand) of een magiër (Hugo)). Sinds 1970 echter is het niet meer mogelijk te doen alsof Rabelais af en toe een middeleeuwse feestneus opzet ten einde zijn Boodschap te verkopen aan zijn lezers, die inderdaad nog met één been in de middeleeuwen staan en dus graag willen lachen, hoe harder hoe beter. Er is meer aan de hand, zo zegt Bakhtine: de middeleeuwse jool is een manifestatie van een (dan nog) algemeen beleden en beleefde 'ideologie', de 'ideologie' van het carnaval.

Het carnaval

Het carnaval, in kort bestek, is te beschouwen als een complex van min of meer geritualiseerde, collectieve gedragingen, die alles wat in het leven van alledag algemeen geaccepteerd, gerespecteerd of voorgeschreven is, alle zeden en gewoonten, alle regels en wetten, elke vorm van hiërarchie, en zelfs de dagelijkse omgangstaal, devalueren, om-keren. Het carnaval duurt niet langer dan een paar dagen, de zg. ‘vleesdagen’: de autoriteiten spannen zich in, het feest kort te houden, om excessen en rellen zoveel mogelijk in te dammen. Echter, het carnaval, of liever de carnavaleske ‘ideologie’ heeft heel veel andere feesten, zelfs van religieuze aard, beïnvloed: heel veel feesten, vooral in de periode tussen Kerstmis en de Vastentijd, dragen sporen van het carnaval. Ook in talloze teksten is de invloed van de carnavaleske ‘ideologie’ terug te vinden. Zo zien we, bijvoorbeeld, in diverse toneelstukken de typisch carnavaleske strijd tussen de Vastentijd (een magere Hein) en het Goede Leven, de Goede Sier (ofwel de heilige Pens) uitgebeeld - legers van haringen marcheren, onder leiding van generaal de Vastentijd, door de literatuur, om de strijd aan te binden met vette worst-soldaten, die aangevoerd worden door generaal de Goede Sier. En overal, vooral in de laat-middeleeuw-

se literatuur, wordt de wereld op z'n kop gezet: koning Arthur ligt zwanger in het kraambed, de hel wordt alom beschreven als een omgekeerd paradijs, een stinkend krocht, bewoond door duivels die letterlijk gevallen engelen zijn, en die, ondanks hun afschuwwekkend uiterlijk en gedrag, toch belachelijk zijn, terwijl, met name in de *sottie*, de wijsheid dwaasheid blijkt te zijn, en de dwaasheid wijsheid. Het carnaval is dus het feest van de omgekeerde wereld - maar de wereld wordt niet omgekeerd om wille alleen van het plezier van het omkeren: er zit meer achter. Om dit te illustreren, wijst Bakhtine ons op o.a. een aantal beeldjes van afzichtelijk oude vrouwen (uit het bezit van het Ermitage-museum), die desalniettemin hoogzwanger blijken te zijn. Dit voorbeeld, hoe summier ook, maakt duidelijk hoe we de carnavaleske omkering dienen te verstaan: als een *ambivalent* gebeuren. De vrouwen in kwestie dragen tegelijk de dood en het leven in zich, hun lichaam is op sterven na dood, maar staat op het punt, leven te geven. Het feest van de omgekeerde wereld blijkt het feest van de ambivalentie te zijn. Daarom ook is er zo'n belangrijke rol weggelegd voor, bijvoorbeeld, uitwerpselen (die tot in het wierookvat in de kerk terug te vinden zijn): uitwerpselen betekenen enerzijds weliswaar de dood, de dood van het voedsel, maar anderzijds ook het leven - mest doet leven. In hetzelfde perspectief dient ook de strijd tussen het Goede Leven en de Vastentijd bezien te worden: het Goede Leven gaat gewoonlijk ten onder in de strijd, maar de zekerheid bestaat dat uit de Vastentijd het Goede Leven herboren zal worden. Het ligt in de rede, dat er in het carnavaleske rijk van de ambivalentie ook een ambivalent taalgebruik gebezigd wordt. Inderdaad is het carnavaleske taalgebruik niet zus *of* zo, maar zus *en* zo, tegelijkertijd: verschillende taal-vormen lopen door elkaar. Er wordt gewoon, alledaags Frans gesproken en geschreven, maar ook omgekeerd, dat wil zeggen ontdaan van elke communicatieve functie, van elke zin: de zin, voor zover aanwezig, wordt zinloos (‘een muziekinstrument is een muziekinstrument’, en ‘in het vlakke land van Bresse is geen berg te bekennen’). Ook het specifiek juridische taalgebruik, dat we vaak aantreffen in carnavaleske teksten, functioneert niet zoals te doen gebruikelijk: in een feest-decreet wordt, bijvoorbeeld, in onvervalste juridische termen het recht voor de man opgeëist, twee vrouwen te bezitten. En dan is er het Latijn, de taal van de Kerk, dat heilig Instituut, die regelmatig, losgekoppeld van de traditionele, sacrale contekst, gebruikt, in feite *mis*-bruikt wordt om een eminent carnavaleske werkelijkheid uit te drukken, soms zelfs profaan verstrengeld met gewoon Frans. Ten slotte speelt de taal van de gewone man, dat is de niet Algemeen Beschaafde taal die gesproken wordt op straat, op de markt en in de kroeg, doorspekt met vloeken, scheldwoorden en verwensingen, reclamepraat (tot op de dag van vandaag gekenmerkt door geschreeuwde slogans, herhalingen en opsommingen van al wat er zoal in de aanbieding is) een hoofdrol in de omgekeerde wereld: overal horen we ruziënde drinkebroers of kooplui die luidkeels hun waren aanprijzen.

Rabelais en het carnaval

In het werk van Rabelais is de carnavaleske ‘ideologie’ wel heel prominent aanwezig. De wereld wordt voortdurend op z'n kop gezet: voorbeelden van omkering zijn in welhaast ieder hoofdstuk te vinden. Ik memoreer er een paar, die ik lukraak heb

gekozen. Al in het begin van het eerste boek blijkt dat Gargantua een bijzonder kind is, want hij komt op een wel heel ongebruikelijke wijze ter wereld: 'het kind (schoot) naar voren en belandde in de holle ader; en door het diaphragma opklimmend tot boven de schouders, waar die ader zich in tweeën deelt, nam het zijn weg naar links en kwam door het oor aan die kant naar buiten'. (*GP* 28) Later liet hetzelfde kind - en dat is al even ongebruikelijk - 'het Magnificat onder de metten zingen en vond het daar wel van pas'. (*GP* 43) Een venijniger voorbeeld van omkering is de inventaris van de boeken die Pantagruel aantreft in de bibliotheek van Sint-Victor (in die tijd een schatkamer van cultuur en wetenschap). Op het repertorium staan o.a.:

De kraamvisite van Sinte Geltruda aan een

> Nonnetje van Poissy. De Kunst om in gezelschap netjes een Poepje te laten, in het Latijn. Door Ortuin. De Mosterdpot der Penitentie. [...] Kakadorus, De Methodiek van de afgang. [...] De Tobelbaan der Flikflooierij. Door Jakob Hokstraat, Kettervraat. De Knalwind der Bullenkramers, Uitschrijvers, Afknijpers, Referendaren en Stempelaren. Gecompileerd door Reksteert. Eeuwigdurende Almanak voor de Jichtpoten en Etterneuzen [...]. (*GP* 212-13)

De wetenschap wordt nog eens gedevalueerd in het 'dispuut met tekens' tussen Panurg en de Engelsman Thaumaste, want de Waarheid blijkt alleen toegankelijk te zijn voor wie zijn gulp (zijn instinct) gebruikt, in plaats van zijn verstand (*GP* 251-53). In het *Derde Boek* bevestigt Panurg nog eens, maar nu in een militaire contekst, dat de gulp hoger gewaardeerd dient te worden dan het hoofd: volgens hem moeten we

> tegen de schutter die ten strijde trekt, niet meer zeggen 'Nolletje, berg je bolletje', maar 'Kootje, berg je klootje'. Is het hoofd verloren, dan gaat enkel de persoon te niet; is hij zijn kloten kwijt, dan vergaat heel het menselijk geslacht. Dit bewoog de galante Galenus om in zijn boek *Over het Sperma* de gedurfde conclusie te trekken, dat het (van twee kwaden) beter zou wezen om geen hart dan om geen geslachtsdelen te hebben. (*GP* 332)

Ten slotte mag het relaas van Epistemon, één van de gezellen van Pantagruel, niet onvermeld blijven (hij verloor zijn hoofd in de slag tegen de driehonderd reuzen, herkreeg het dankzij - alweer - de gulp van Panurg, en vertelt zijn wapenbroeders wat hij in de tussentijd in de hel gezien heeft):

> ik zag Alexander de Grote oude schoenen flikken en zo zijn karig kostje verdienen. Xerxes ventte met mosterd. Romulus was zoutslijter. Numa spijkersmid. Tarquinia duitendief. Piso piskijker. Sylla bootsman. Cyrus koeherder. Themistocles glazenventer. Epaminondas spiegelmaker. Brutus en Cassius waren landmeter. Demosthenes was wijngaardenier. Cicero balgblazer [...]. (*GP* 287-88)

Ambivalentie

Het rijk van de rabelaisiaanse omgekeerde wereld wordt geregeerd door het essentieel-carnavaleske principe van de ambivalentie. Badebec, de vrouw van Gargantua, sterft bijvoorbeeld in de barensweeën, 'want (Pantagruel) was zo wonderbaarlijk groot en zo zwaar, dat hij niet voor de dag kon komen zonder zijn moeder te smoren'. (*GP* 195) Later, als Pantagruel ziek wordt, en het zo aan de maag krijgt, dat hij niet kan eten of drinken, laten zijn dokters hem zijn ziekte wegwateren; en 'zijn urine was zo warm, dat ze sinds die tijd nog niet bekoelde en op verschillende plaatsen in Frankrijk, waar ze langs stroomde, is er nog van over. Dat zijn nu de hete baden' (*GP* 300) - zo zijn alle geneeskrachtige (levengevende) baden van Frankrijk

ontstaan uit de dood (de urine van Pantagruel). In dezelfde trant blijken de winden van Pantagruel heel vruchtbaar te zijn:

> de knalwind die hij liet, bracht de bodem negen mijlen in het rond aan 't schudden, en met de bedorven lucht die er van opsteeg, verwekte hij meer dan drieënvijftig duizend pietepeuterige en mismaakte mannetjes, en een zachte die hem van de sokken gleed, bracht evenzovele gedrochtelijke vrouwtjes ter wereld. (*GP* 276)

En zo zijn er zovele voorbeelden van carnavaleske ambivalentie: de slemppartijen, met tafels die doorbuigen onder het gewicht van met name de rolpens, volgens Bakhtine het meest ambivalente voedsel ter wereld ('dat leven en dood, geboorte, voedsel en stoelgang onlosmakelijk met elkaar verbindt, het centrum waar "hoog" en "laag" zich mengen'[3.], de 'eindeloos oude besjes, die geen tand meer in haar moel hadden', maar die toch nog uitgehuwelijkt blijken te kunnen worden (*GP* 244-45), enzovoort.

Het rabelaisiaanse taalgebruik, ten slotte, is zo veelvuldig carnavalesk-ambivalent omge-

keerd evenredig aan de Algemeen Beschaafde praktijk, dat ik volsta met een korte bloemlezing. Kroegpraat klinkt overal door, in de 'Praat der grage drinkers' bijvoorbeeld: 'Trek!', 'Reik toe!', 'Keer!', 'Half om half!', 'Mij er eentje zonder water; zo is 't goed, vriendje!', 'Sla me dit glas nu eens zwierig naar binnen!', 'Klok, klok, klok. Wat zeg je van zo'n slok!' (*GP* 22) En, net als in de kroeg, zijn de scheldwoorden en verwensingen niet van de lucht: 'Krijgt de pip als je het niet gelooft' (*GP* 43), 'Voor mijn part krijgen ze allemaal het sint-Antoniusvuur in hun endeldarm' (*GP* 28), 'Als ik van heel deze historie ook maar één woord lieg, insgelijks gij door het sint-Antoniusvuur verteerd, door de vallende ziekte verwurgd, door de bliksem of door beenzweren verkreupeld, door een bloeddiarree verpieterd, door een fistel verstopt moogt worden.' (*GP* 191) Kroegpraat, marktpraat, reclamepraat. Inderdaad richt Rabelais zich herhaaldelijk, gelijk een marktkoopman, rechtstreeks tot zijn publiek ('vermaarde drinkebroers en allerkostbaarste pokdaligen', 'goede lieden, zeer vermaarde nathalzen en gij, vooral, kostbaarheden met het pootje') en blijkt hij zeer wel in staat te zijn, een artikel aan te prijzen, zelfs als dat een laag-bij-de-grondse 'gatwisser' is:

> Daarna veegde ik mij met een kip, met een haan, met een krielkuiken, met het vel van een kalf, met een haas, met een duif, met een aalscholver, met een procureurszak, met een ijsmuts, met een sluier, met een lokvink. Maar, concluderend, zeg ik uit en houd ik staande, dat er geen gatwisser bestaat, als een vogeltje dik in zijn dons, als men de kop maar tussen de knieën knijpt. Daarin mag je me op mijn erewoord geloven. Want je voelt aan je naarsgat een wonderheerlijke wellust, zo door de zachtheid van dit dons, als door de getemperde warmte van het vogeltje [...]. (*GP* 49)

Ook de frequente opsommingen passen in dit reclamepraatje, zoals deze (sterk ingekorte) inventaris van vormen van gekte:

> Summa cum laude gek. Gek met gespreide staart. Driedubbel overgehaald gek. Zijliniair gek. Bedonderd gek. Misselijk gek. Gek op de trek. Gek van de hak op de tak. Ontembaar gek. Deftig gek. Gemalied gek. Roofzuchtig gek. Gek met bijgegroeide staart. Wild gek. Gedaasd gek. Bij de baard af gek [...]. (*GP* 412)

En dan zijn er nog de verschillende taal-vormen, talen, dialecten of jargons, die, heel ambivalent, op elkaar geënt worden, en meer dan eens met elkaar vergroeien, zoals in dit verslag van de dagindeling van een student uit Limogië:

> Zodra de aurora debuteert, eclipseer ik liberaliter in een van die schoon gearchitectureerde monasteria, aspergeer mij daar met lustraal aqua, murmureer een minuscuul partikeltje van de oraties der gecelebreerde sacrificiën, en mijn matinale gebeden reciterend, nettoieer ik mijn consciëntie van de nocturnale barbouillementen [...]. Mijn genius is gedepriveerd van de naïeve dispositie om het Gallisch vernaculair te vatten waarmee deze facheuse poltroon mij het tympan percuteert; contrariter

ben ik diligent en efforceer ik mij prodigieuselijk, het te beatificeren met de latinissimile redundantie [...]. (*GP* 208-09)

Maar het kan nog ambivalenter, zoals in de toespraak van meester Janotus van Bragmardo, gericht tot Gargantua, om de klokken van de Notre-Dame (die Gargantua had weggenomen) terug te krijgen: ‘Ego sic argumentor:

Omnis clocha clochabilis, in clocherio clochando, clochans clochativo, clochare facit clochabiliter clochantes [...]'. (*GP* 64) Het is onmogelijk, vast te stellen of we hier te maken hebben met Latijn of met Frans, met Latijns Frans of met Frans Latijn.

> **3** *Vrouwen die zich haar schone en prettige rechten van overbevruchting bewust zijn, gelijk Populia destijds antwoordde, volgens het verslag van Macrobius, in boek II van zijn Saturnalia. (GP 18)*

Het carnavalesk humanisme of het humanistisch carnaval

De kritiek is dus verdeeld, en zo heeft Rabelais een Januskop gekregen, een kop met een nieuw-tijdse denkrimpel en een andere kop met een middeleeuws-opengesperde lachende mond: al naar gelang men zich bezighield met het 'inhoudrijke merg' of met de carnavaleske lach, werd Rabelais afgeschilderd als een bloedserieus man, die met zijn tijd, de nieuwe tijd, meeging, meedacht en ons zijn (humanistisch gekleurde) bevindingen omtrent van alles en nog wat, omtrent religie, politiek, economie, enz. meedeelt, ofwel als een late middeleeuwer in feeststemming, die in heel zijn werk een aanstekelijke, carnavaleske lach laat horen. Twee tegengestelde visies, die niet met elkaar te rijmen zijn. Of toch wel? Zou er een compromis mogelijk zijn? Ik geloof van wel; sterker nog, een compromis lijkt mij onvermijdelijk - omdat boodschap en lach, lach en boodschap niet los van elkaar gezien kunnen worden, maar integendeel voortdurend nauw met elkaar verweven zijn. Een serieuze boodschap wordt gesmoord in een devaluerende lach, carnavaleske grappen en grollen worden bevroren in humanistisch kennisvertoon. De reeds genoemde geboorte van Gargantua door het linkeroor van zijn moeder, bijvoorbeeld, wordt heel serieus geadstrueerd met talloze referenties aan de Bijbel en aan de mythologie en literatuur der Ouden:

> Is (zo'n geboorte) strijdig met onze wet, ons geloof, onze rede, de heilige Schrift? Wat mij betreft, ik vind niets in de Bijbel dat ermee in tegenspraak is. [...] Werd niet Bacchus geboren uit de kuit van Jupiter? [...] Kwam Minerva niet uit het oor van Jupiter ter wereld, en uit zijn hersens vandaan? Kwam Adonis niet voort uit een myrrhe-boom? Castor en Pollux uit de dop van een ei, door Leda gelegd en uitgebroed? Maar nog meer zoudt ge versteld en ontdaan zijn, zo ik u thans het ganse hoofdstuk voordroeg waarin Plinius over vreemde en tegennatuurlijke bevallingen spreekt. [...] Lees zijn *Natuurlijke Historie*, boek VII, hoofdstuk III. (*GP* 28)

Omgekeerd, de eveneens genoemde lofrede op het 'pantagruelion'-kruid (alom geprezen als een onvervalst humanistisch document, een serieuze, nieuw-tijdse belijdenis van het geloof in het willen en kunnen van de menselijke geest) kan ook, en tegelijk, gelezen worden als een eminent carnavaleske rede - omdat Rabelais ondubbelzinnig refereert aan een typisch carnavalesk tekst-eigen: de niet-canonieke reclameboodschap, de niet Algemeen Beschaafde standwerkerspraat, geheel in de trant van het loflied op de 'gatwisser'. Een carnavalesk-literaire traditie die al oud is; Rutebeuf, bijvoorbeeld, beschreef al in de tweede helft van de veertiende eeuw

de bijzondere kwaliteiten van het alsemkruid op een manier die sterk aan Rabelais doet denken:

> Alsemkruid is het beste kruid dat er bestaat in de vier werelddelen. Vrouwen vlechten er kransen van, die ze dragen op de avond voor het feest van Sint-Jan, en daardoor zijn ze voor altijd gevrijwaard van jicht en duizeligheid. [...] Neem de wortel van dit kruid, vijf saliebladeren, negen weegbreebladeren, stamp dit alles fijn in een koperen mortier met een ijzeren stamper, drink het sap drie ochtenden lang op de nuchtere maag, en U zult nooit last hebben van wormen. [...] Of laat het kruid drie dagen trekken op goede, witte wijn, en drink het brouwsel dertien och-

zult vrij blijven van alle ziekten en kwalen, van koorts en jicht [...].[4.]

Opsommingen

Zo zijn er talloze episodes die men op tweeërlei wijze kan duiden: die men niet anders kan noemen dan carnavalesk-humanistisch of humanistisch-carnavalesk. Zelfs het veelgeciteerde ('humanistische') régime dat Gargantua onder leiding van Ponocrates ondergaat. Allereerst is het in dit verband, dunkt me, veelzeggend, dat dit régime geboren wordt uit een carnavaleske leefregel, gekenmerkt door drank, gelach en spel, meer dan tweehonderd spelen, en dat het ten slotte leidt tot een even carnavaleske attitude ten aanzien van het leven - roept Gargantua niet uit, nadat zijn vrouw tijdens de geboorte van Pantagruel is gestorven:

> Ach! Badebec, mijn bekje, mijn kwekje, mijn liefje, mijn geriefje (in elk geval had ze er wel drie schepels van en een kop erop)[5.]. Oh! (Pantagruel), mijn klein zakje, zei hij, mijn kloteman, mijn poteman. [...] Laat ons dan drinken [...], want ik voel me wel zeer dorstig en zou gevaar lopen ziek te worden; maar drink van tevoren een goede slok van het een of ander, daar zult ge U wel bij bevinden. (*GP* 199-200)

Verder dient opgemerkt te worden, dat de episode in kwestie wel erg veel opsommingen telt, die elkaar in een hijgend tempo opvolgen: 'hij maakte jacht op het hert, de reebok, het damhert, de beer, het zwijn, de haas, de patrijs, de fazant, de trapgans' (*GP* 77), 'hij zwom onder water, op de rug, op de buik, opzij, met alle vier, met de benen alleen, met één hand in de lucht een boek vasthoudend' (idem), 'hij bezocht diamantwerkers, goudsmeden, en slijpers, of de alchemisten en muntmeesters, of de tapijtknopers, de wevers, de werkers in fluweel, de klokken- en spiegelmakers, de drukkers, de orgelbouwers, de ververs (*GP* 82)'. In feite is het hele stuk *gestructureerd* volgens het principe van de opsomming - en men kan die opsommingsvlechtstructuur wel afdoen als een manifestatie van een vergeeflijke humanistische neiging tot vertoon van kennis, maar men kan er met evenveel recht een vette knipoog in zien naar de typisch carnavaleske reeksen die, zoals gezegd, geënt zijn op de verkooprhetoriek van de marktkooplui. Al even ambivalent (of nog meer?) is de brief die Gargantua aan Pantagruel schrijft om hem aan te sporen, zich een universele kennis te verwerven: een handleiding voor jonge humanisten, lijkt het (als we tenminste van geen hyperbool willen weten), maar net zo goed een authentiek carnavalesk manifest. Immers, dit testament van de oude Gargantua, *die zijn einde voelt naderen*, begint met een *hymne aan het leven-gevend mannelijk zaad* ('door dit middel der voortteling uit zaad verblijft in de kinderen hetgeen in de ouders teloor was gegaan', *GP* 214)) - en daarmee is de carnavaleske toon gezet. Dit leven-dood-leven-thema, dat inderdaad ten grondslag ligt aan de 'ideologie' van het carnaval, wordt vervolgens in lyrische bewoordingen nog eens benadrukt:

> mij (werd) het geluk beschoren, mijn ontluisterde ouderdom in Uw jeugd te zien herbloeien; want wanneer op zijn (Gods) welbehagen, dat alle ding stuurt en regeert, mijn ziel dit menselijk woon zal verlaten, zal ik mij bewust zijn, niet ganselijk te sterven, maar van de ene plaats naar de andere te verhuizen, omdat in en door jou mijn beeld in deze wereld zichtbaar zal blijven, levend en lustig. (*GP* 215)

Ten slotte, om alle twijfel weg te nemen, ondertekent Gargantua zijn brief ‘op deze zeventiende dag van de maand Maart’ - *en dat was een carnavalsdag*, volgens mijn berekening.

Enigma

Een laatste voorbeeld, de episode van de Thélème-abdij, een bolwerk van humanisme (voor wie niet in de lach schiet bij de tot in het absurde doorgevoerde nauwgezetheid die Rabelais in de desbetreffende hoofdstukken betracht): met recht kan net zo goed gesteld worden, dat de abdij rust op een carnavalesk fundament. Ik herinner er in dit verband aan,

dat Thélème haar ontstaan dankt aan de heldendaden van Broeder Jan van Hakkum, die zo weggelopen lijkt te zijn uit een carnavalsoptocht: hij heeft altijd dorst (‘Vervloekt, ik sterf van de dorst’ *GP* 131), zijn neus is enorm (en wel ‘omdat mijn voedster zachte tieten had: als ze mij zoogde, zakte mijn neus erin weg als in boter en wies op en groeide alzo gelijk deeg in de trog’ *GP* 133) en zijn betoog is vaak feestelijk onsamenhangend:

> Wat mij betreft, ik studeer helegaar niet [...]. Nooit zag een mens zoveel hazen als van 't jaar. Nergens heb ik een havik kunnen bemachtigen, zelfs geen mannetje. De patrijzen eten ons dit jaar vast de oren van het hoofd. Met het net jagen, daar heb ik geen aardigheid in, want dat maakt me verkouden.’ (*GP* 131)

Dat voorts de abdij een omgekeerde (klooster)wereld is, is al vaak gereleveerd: nader commentaar lijkt overbodig. Wél verdient het ‘enigma ter profetie’ in het laatste hoofdstuk van het boek aandacht. Dit enigma, geschreven in de virtuoze Rederijkers-stijl, blijkt voor tweeërlei uitleg vatbaar te zijn. Volgens Gargantua betekent het niets minder dan ‘de loop en de handhaving van de goddelijke waarheid’; hij concludeert vervolgens, op grond van de tekst, dat het

> niet alleen in deze dagen (is), dat de mensen die tot het geloof van het Evangelie zijn gebracht, vervolging te lijden hebben; maar welzalig hij, die niet geërgerd zal worden en altoos recht op het doelwit aanlegt dat God ons door zijn geliefde Zoon voorhield, zonder zich door zijn vleselijke lusten van de wijs te laten brengen. (*GP* 182)

Broeder Jan daarentegen leest er, geheel conform zijn aard, iets heel anders in:

> ik ontdek er geen andere zin in dan een beschrijving van het kaatsspel [...]. Na het spel komt men bij een helder vuur op verhaal en trekt een droog hemd aan. En gaarne eet men dan een hapje, waarbij de winners 't vrolijkst toetasten. (*GP* 182)

Welnu, *het is dit enigma, dat zowel zus als zo gelezen kan worden, dat gevonden werd in de fundamenten van de abdij* - en het lijkt mij dan ook emblematisch voor de hele Thélème-episode, die men ook verschillend kan duiden.

Tweeduidigheid

Tweeduidigheid heerst alom - niet alleen in de genoemde fragmenten, maar in het hele werk van Rabelais. In het bijzonder wel in de laatste drie boeken, die er in feite hun bestaan aan te danken hebben: de carnavalesk-humanistische tweeduidigheid is de voorwaarde *sine qua non* van alle avonturen die Pantagruel en Panurg beleven, van al hun omzwervingen op weg naar het Orakel van de Fles. Als inderdaad alle antwoorden op hun vraag omtrent de wenselijkheid van het voorgenomen huwelijk van Panurg niet tweeduidig geïnterpreteerd hadden kunnen worden (verg. ‘Hoe

Pantagruel en Panurg de verzen van de sibylle van Panzoest verschillend uitleggen'), dan zou hun queeste voortijdig geëindigd zijn, en zouden we nooit het Woord van het Orakel van de Fles vernomen hebben, dat al net zo tweeduidig blijkt te zijn: 'Trinc!' Drink goede, koele wijn, en U zult, net als Panurg en de anderen, van (carnavalesk) poëtische drift beginnen te rijmen, of U zult, en dat is iets heel anders, de (humanistische) Waarheid, de Wijsheid ontdekken - immers, 'van wijn wordt men wijs, opperwezenlijk wijs', 'wijn heeft het vermogen om de ziel van alle waarheid, alle kennis en alle wijsheid te vervullen' (*GP* 766).

Eindnoten:

1. *GP* (gevolgd door de pagina) verwijst naar: J.A. Sandfort, *François Rabelais. Gargantua en Pantagruel*, Amsterdam, Arbeiderspers, 1980.
2. Parijs, Gallimard.
3. M. Bakhtine, 1970, p. 165; mijn vertaling.
4. In: A. Henry, *Chrestomathie de la littérature en ancien français*, Francke S.A., Bern, 1978, pp. 278 e.v.; mijn vertaling.
5. Gargantua doelt hier op de omvang van het geslachtsdeel van Badebec.

S. Dresden

Rabelais over wellust
De betekenis van een woord

Literatuuronderzoek

Het is overbekend dat historisch literatuuronderzoek zich graag bezighoudt met een grote hoeveelheid externe factoren van heel verschillende aard, die stuk voor stuk hun betekenis hebben en het werk zouden kunnen bepalen. Het staat echter ook vast dat deze elementen door de auteur tot een eenheid verwerkt zullen zijn en geplaatst worden in een eigen specifiek literair licht dat hun eigenlijke waarde eerst in volle glans doet uitkomen. Wil men bijgevolg de zin van een werk benaderen, dan is interpretatie onontbeerlijk. Over de moeilijkheden die dit interpreteren met zich meebrengt, behoef ik niet uit te weiden, en minder omdat het mij maar om een enkel probleem gaat. In dit soort onderzoekingen is de zin van een werk namelijk bijna altijd gekoppeld aan de bedoelingen van bijvoorbeeld de romancier die het gemaakt heeft en deze intenties hoopt men onder andere te achterhalen door middel van uitspraken die de schrijver uit eigen naam gedaan heeft. Zo wordt gegrepen naar diens correspondentie, naar dagboeken of interviews, kortom naar alles wat niet schuilgaat achter het noodzakelijkerwijs camouflerende en dus vervalsende mom van zijn roman. Ook dan is, zoals gemakkelijk valt in te zien, uitleggende verklaring niet te vermijden, zij is er zelfs in de meeste gevallen alleen maar moeilijker op geworden, aangezien niet alleen emoties of al dan niet diepzinnige ideeën in het geding gebracht zijn, maar ook de betekenis van een enkel woord belangrijk kan worden. En zeker in historisch onderzoek zijn woorden gevaarlijker naarmate men ze beter meent te kennen en dus geen aandacht waard acht. Het gevaar dreigt altijd, bij Rabelais is het om meer dan een reden overal aanwezig.

François Rabelais, door E. Delacroix
(Musée du Vieux Chinon)

Wellust

Nu in de titel het woord *wellust* te vinden is, zou ik wel graag willen weten wie onmiddellijk aan de eerst gegeven woordenboekbetekenis van ‘innig welgevallen’

of (nog merkwaardiger) van 'zielsgenot' gedacht zullen hebben en zich dus niet houden bij de schijnbaar enige betekenis die men tegenwoordig nog kent: 'sterk zinnelijk genoegen', 'zingenot' enzovoort (waarbij zinnelijkheid dan bovendien onverbrekelijk lijkt samen te hangen met, zo niet hetzelfde is als sexualiteit; over genot en genieten spreek ik maar niet eens). Uiteraard is dit feit in het geheel niet verbazingwekkend en nauwelijks het signaleren waard, maar alleen een voorbeeld uit talloze van betekenisveranderingen die zich in de loop der jaren plegen voor te doen. Toch sta ik erbij stil, omdat het probleem dat ik hier in het kort behandelen wil zich niet alleen in dit kleine en welomlijnde veld afspeelt, maar ook van begin af al opgelost schijnt.

In Rabelais' romanreeks is niet maar één enkel en dus steeds hetzelfde masker aanwezig, er worden van begin af verschillende aangetroffen die als het ware over elkaar heen geschoven zijn en zelfs in elkaar dringen. Daarenboven vindt Rabelais - of zou ik beter over ‘een schrijvende figuur’ dan wel ‘een stem’ kunnen spreken? - er overduidelijk plezier in deze altijd bestaande verwarring bij gelegenheid (in een voorwoord onder andere) expliciet te vermelden en daardoor te vergroten zonder dat de lezer een uitweg geboden wordt. Zoals door de gehele inhoud der boeken worden lezers ook door deze vorm van amusement letterlijk overdonderd, terwijl er toch voortdurend sprake is van verstrooiing. Zij kunnen bijgevolg alleen met de grootste moeite (waaraan geen behoefte bestaat) uitmaken welke delen van de inhoud serieus genomen moeten worden en welke niet. Het gehele werk zou een spel of een spelletje kunnen zijn waarvan de betekenis niet is vast te leggen, en tegelijk ‘voelt’ men dat zo niet alles gezegd is....

Dialoog

Daarmede moet een ieder veelal rekening houden, degene die naar rabelaisiaanse wellust vraagt, bevindt zich echter in een bijzonder gelukkige (of juist ongelukkige) situatie: in 1556, dus driejaar na de dood van Rabelais, publiceert een bekend rechtsgeleerde een boek getiteld *Dialogues*; in een van die dialogen wordt niet alleen de schrijver uit eigen naam sprekend ten tonele gevoerd, toevalligerwijs is het onderwerp van gesprek bovendien *volupté* of, anders gezegd (ook al zou dat verrassend kunnen zijn), de vraag naar het hoogste goed dat menselijk geluk is.[1.]

Wat wordt door Rabelais in dit informele gesprek van vrienden onder elkaar te berde gebracht? Zou hij het werkelijk wagen tegen alle christelijke en vele wijsgerige tradities in wellust en hoogste geluk te vereenzelvigen? Ongelukkigerwijs of (zo men wil) op voor hem karakteristieke manier moet een antwoord daarop tegelijkertijd positief èn negatief luiden. Zich beroepend op Plato, die tijdens de Renaissance alom in de mode is, aarzelt hij geen ogenblik om beide identiek te verklaren. Alles is trouwens afhankelijk van wat hij onder wellust wenst te verstaan. Er is geen sprake van enig sensueel genieten en nauwelijks van zintuigelijkheid in het algemeen. *Volupté* hangt onmiddellijk samen met en is eigenlijk niets anders dan *vertu.* Het hoge woord is eruit: wellust en deugdzaamheid zijn één, waarbij deugd niet veel afwijkt van de traditionele inhoud die het begrip heeft. Wellust zal zich namelijk altijd binnen bepaalde grenzen houden en ‘tempérée’ zijn, dat wil zeggen: zij zal verkeren in een harmonieuze afstemming van alle geestelijke (en fysieke) elementen op elkaar en excessen ontkennen of verre van zich houden.[2.] Daardoor is het ook mogelijk, dat Rabelais *volupté* in een gesprek als weldadig beschouwt en dankzij dit weldoen als bron van kunsten en wetenschappen. Het ware, het goede, het schone, zij ontspringen aan de wellust die deugd is. Het zal dan ook binnen dit kader geen verbazing meer wekken dat termen als gelukzaligheid niet ontbreken, ofschoon men zou denken dan het woord eerder in een zuiver religieuze terminologie past. Maar wat door Rabelais bedoeld wordt, is inderdaad een ‘pure volupté’ die niet toestaat (scherp) onderscheid te maken tussen godsdienst, ethica en esthetica. Alles vloeit

immers samen in dit hoogste goed, dat oorsprong en doel van het menselijk bestaan is en in duurzame gelukkige vreugde ware (levens)wijsheid verschaft.

Ziedaar een fraaie en hoogstaande uiteenzetting die misschien onthullend maar zeker verrassend genoemd zal worden. En inderdaad kleven er de nodige moeilijkheden aan deze bladzijden vast. Daaronder reken ik in het geheel niet dat de hoge harmonie die er uit spreekt moeilijk in overeenstemming gebracht kan worden met de blijkbaar onuitroeibare Rabelaislegende waaraan hij overigens zelf heeft meegewerkt. Zou deze drinkersbaas, deze veelvraat, deze levensgenieter die zich aan God noch gebod lijkt te storen inderdaad woorden van dergelijke verheven strekking zonder alles vernietigende spot over zijn lippen kunnen krijgen? Uitbundige beschrijvingen van het genot der zuivere lichamelijkheid, waarvan de romans vol zijn, bieden wellicht, maar dan altijd op grond van foutieve

projectie, een aanleiding tot vermoedens die de schrijver zelf betreffen. Zij doen evenwel schromelijk tekort niet alleen aan de ononderbroken enorme werkkracht die Rabelais bezeten moet hebben, maar ook aan de nauwkeurige en doorwrochte compositie van zijn werk. Op dit punt dus geen moeilijkheden, alleen sappige, maar controleerbare en hoogst onwaarschijnlijke verhalen, waaraan geen aandacht besteed dient te worden.

Eigen woorden

Geheel anders liggen de zaken wanneer de dialoog als zodanig in het geding wordt gebracht. Weliswaar blijkt Rabelais bij lange na niet de enige, laat staan de eerste te zijn die soortgelijke aandacht heeft voor *volupté* - men behoeft slechts aan Lorenzo Valla en Erasmus te denken die met uiteraard de nodige verschillen verwante opvattingen verkondigen - maar de simpele en tevens alles overheersende vraag is, of Rabelais in hoogst eigen persoon de woorden die hem in de mond gelegd zijn ook ooit heeft uitgesproken. Dat de dialoog, zoals gezegd, pas enkele jaren na zijn dood in de openbaarheid gekomen is, zou op zichzelf enige reden tot twijfel zijn, pijnlijker is dat vermeld wordt hoe de auteur het vertelde gesprek vernomen heeft van zijn oom, die het op zijn beurt van een gespreksgenoot (maar niet van Rabelais) gehoord heeft. Het procédé is niet onbekend en herinnert aan sommige dialogen van Plato. Dat doet verder niet ter zake, maar wel is het in beide gevallen een feit dat het door al dan niet opzettelijk aangebrachte veranderingen vrijwel onmogelijk zal zijn om vast te houden aan de authenticiteit en betrouwbaarheid van het gesprokene en zelfs aan het reële bestaan van een gesprek waarvan niemand verder iets weet. Waarschijnlijk is alleen dat het om een soort resumé of zelfs om synthese van rabelaisiaanse denkbeelden zal gaan, dat de gegeven interpretatie met evidente nadruk op bepaalde wijsgerige elementen en verwaarlozing van het burleske (onder andere) in een bepaalde kring van kunstenaars en intellectuelen moet hebben bestaan en aanvaardbaar werd geacht. En op zichzelf is dat niet niets: het gaat immers lijnrecht tegen de legende in![3.]

In een opzicht is het resultaat van dit korte onderzoek wel ontmoedigend: er is volgens historisch-biografische traditie gezocht naar ‘eigen woorden’ van deze auteur die behulpzaam zouden blijken voor beter begrip van zijn werk, maar ze zijn niet echt betrouwbaar, bovendien zelf al iets als een interpretatie van de romans (en mogelijke andere gegevens), dienen bijgevolg op hun beurt onderwerp van uitleg te vormen. In dat geval kan men zonder al te grote bezwaren bij de werken zelf blijven en ernaar streven enig inzicht te verkrijgen in wat daar over wellust wordt geschreven. Daaraan valt ondanks de talrijke dubbele bodems die moeilijk te doorgronden zijn toch in zekere mate te voldoen.

Pantagruelisme

In eerste instantie zie ik dan af van de bruisende en bijna mateloze exuberantie die de gehele inhoud kenmerkt, van de talrijke eet- en drinkpartijen, van de soms scabreuze ongegeneerdheid waarmee lichamelijke functies aan de orde komen, kortom van alles wat voeding geeft aan de legende. Het kan te gemakkelijker gebeuren omdat veelal is volgehouden dat er binnen en onder dit alles toch een zekere 'filosofie' schuilgaat die de moeite van het overwegen waard is. Sterker nog: die door Rabelais zelf in verscheidene schuilplaatsen toch duidelijk verwoord is. Naar bekend, is de reus Pantagruel zoon van de reus Gargantua, maar het naar hem genoemde boek is eerder gepubliceerd. Bovendien wordt hij in de loop van het werk meer en meer de hoofdpersoon die een bepaalde levenshouding niet alleen uitbeeldt, maar ook de grondslagen ervan en daarmee een gehele levenswijsheid uitspreekt. Zelf creëert Rabelais er als neologisme de term *pantagruelisme* voor, wat er alleen al op wijst dat men met iets nieuws, iets onbekends te maken heeft, terwijl het suffix *-isme* zeker een (zou men bijna willen zeggen) weloverwogen en systematische 'filosofie' kan aangeven.[4.]

De inhoud ervan ligt in alle boeken verspreid, maar gelukkig heeft Rabelais ook zelf in enke-

le kernachtige en dus altijd weer geciteerde woorden samengevat wat bedoeld wordt: ‘certaine gayeté d'esprit conficte en mepris des choses fortuites.’[5.] Deze geestelijke opgewektheid en vreugde, die ingelegd (ingesuikerd) ligt in minachting voor alles wat toevallig en vergankelijk is, zal toch als een echo klinken van sommige woorden die in de dialoog te horen waren. Dezelfde klanken worden nog versterkt doordat aan de omschrijving twee woorden zijn toegevoegd waarop de aandacht zich meestal minder richt: het pantagruelisme is namelijk ook *sain*, wat *gezond, veilig* of *evenwichtig* kan betekenen, en *degourt* (dat wil zeggen: het moderne *degourdi, lenig*). Vooral dat laatste is van belang. Het houdt in dat van strakke systematiek geen sprake is. Deze levenswijsheid is juist flexibel, past zich dus zonder moeite ook bij de zwaarste levensomstandigheden aan en behoudt dan toch haar fundamentele evenwichtige vreugde die uit minachtende onverschilligheid (=apatheia) zal bestaan. Door velen is in dit verband dan ook gewezen op stoïsche en epicureïsche elementen. Belangrijker is het misschien vooral in het oog te houden dat Rabelais bij de *volupté* die in deze geestelijke toestand gelegen is er toch niet aan denkt het lichamelijke uit te sluiten. Een bewijs daarvoor is te vinden in het feit dat dit hoogste geluk kan optreden door toedoen van een (uiteraard niet bestaande) plant die hij *pantagruélion* noemt en hoogstwaarschijnlijk aan hennep gelijk acht. Wat dat voor moderne kunstmatige trips zou kunnen betekenen, laat ik terzijde; mij is het voldoende een ogenblik aandacht te hebben geschonken aan de functie van lichaam en materie, aan het feit dat wellustige gelukzaligheid eruit bestaat niets menselijks uit te bannen en voortdurend naar harmonie gezocht moet worden. Het resultaat van dit therapeutisch optreden - niet voor niets was Rabelais arts - moet wel zijn dat in het volmaakte leven van de mens elk element zijn juiste plaats zal innemen.[6.]

Doe wat u aanstaat

Dergelijke, in volstrekte deugdzaamheid gelukzalige mensen krijgt de lezer te zien in een befaamde episode aan het eind van *Gargantua*, wanneer een even strijd- als drankzuchtige, maar hoogst sympathieke monnik na een (burleske) oorlog beloond wordt met de leiding van de ‘Abbaye de Thélème’, een klooster dat op alle punten het tegenovergestelde is van de gebruikelijke. Daar dus geen gelofte meer van armoede of van kuisheid en evenmin van gehoorzaamheid. Mannen en vrouwen leven er gezamenlijk in vrijwillig aanvaarde vreugdevolle harmonie die geen starre kloosterlijke regels van node heeft: men voegt zich opgewekt en gemakkelijk naar elkaar. Ieder doet wat hem zint, omdat lust en overeenstemming met de anderen zich als vanzelf zullen voordoen. Het is de enige wijze waarop *volupté* in volle zuiverheid genoten kan worden.

Alleen mensen die daartoe in staat zijn, worden dus toegelaten in het prachtige (Renaissance-)kasteel met in de binnenhof een fontein die aan de Gratiën gewijd is. De elegante beslotenheid ervan biedt hun met de toch strenge toelatingseisen alle gelegenheid te leven naar de enige regel waaraan zij gehoorzamen en die samengevat wordt in ‘FAY CE QUE VOULDRAS’. Wordt over Rabelais gesproken, dan zullen deze woorden nooit ontbreken. Toen immers in vroeger jaren het Renaissance-individualisme nog met hartstocht verheerlijkt werd, drukten zij precies

en concies uit wat men voor karakteristiek hield: lust en wellust was van en voor het individu. Ongelukkigerwijs zijn ze uit hun verband gerukt en doen zij daardoor moderner, in zekere zin zelfs romantischer, aan dan de bedoeling geweest kan zijn; bovendien bestond er nauwelijks of geen aandacht voor religieuze en bijbelse resonanties die hun betekenis kan beïnvloeden. Wil Rabelais' wellust werkelijk verstaan worden, dan zijn beide feiten van belang.

De vier woorden mogen, in grootkapitaal gezet, ook door interlinie als het ware uit de tekst geheven zijn, zij maken deel uit van een volzin, en wel van een zin die bestaansrecht eraan verleent en het devies rechtvaardigt. Er wordt namelijk vastgesteld, dat het gaat om mensen van goede familie in nobele omgang met elkaar; zij zijn bovendien welonderlegd, vrij van geest en bezitten een instinct en prik-

kel (*honneur* genaamd) die hen naar het goede en deugdzame dringt en van het kwade afhoudt. Bij het humanistische aristocratisme van deze ideeën zal ik niet stilstaan, ik wil alleen vaststellen dat de wellust waarvan deze 'thelemieten' zo persoonlijk en tegelijkertijd zo eendrachtig genieten strikt gebonden is aan kwaliteiten als harmonieuze tempering en wezenlijke afgestemdheid op elkaar en binnen zichzelf. Het gevolg moet wel zijn dat geenszins kan worden gedacht aan ongebreideld individualistisch uitleven der lusten waaraan men soms geneigd was te denken.

Schijnbare tegenstelling

Veeleer is in een geheel andere richting te zoeken en valt te denken aan de vrijheid die Paulus voor de ware christen opeiste. Het woord *thelèma* waaraan Rabelais' abdij uiteraard zijn naam te danken heeft, is nieuwtestamentisch Grieks, betekent *wil* en wordt ook door de apostel gebruikt, maar dan vrijwel altijd in de betekenis van Gods wil. De moeilijkheid ligt in het feit dat ook bij hem (zoals in profane teksten) een andere betekenis, namelijk de geslachtelijke wil of het verlangen van de man, niet geheel uitgesloten is.[7.] Op de discussies hieromtrent kan en mag ik niet ingaan; het is mij voldoende alleen maar de mogelijk dubbele betekenis van wil/vrijheid/verlangen aan te duiden.

En zulks te gereder omdat de vier woorden een letterlijke, maar onvolledige vertaling zijn van Augustinus 'dilige et quod vis fac' (bemin en doe wat je wilt).[8.] Nu lijkt dan expliciet en dan nog wel door een vereerd kerkvader een verband gelegd tussen enerzijds liefde en christelijke vrijheid, en anderzijds Thélème waar *volupté* in hoog aanzien staat. Zelfs uit deze versimpelende opmerking blijkt toch al dat de zaken uiterst verwikkeld liggen: Rabelais laat een woord dat juist van groot gewicht is eenvoudig weg, maar Augustinus gebruikt zijnerzijds weliswaar het werkwoord *diligere* dat *beminnen* betekent, maar evenmin als *dilectio* of *charitas* onmiddellijk met *amare* en *amor* gelijk te stellen is. Er is zelfs tijden lang van uitgegaan, dat juist in het gebruik van de eerst genoemde termen (of van de Griekse equivalenten *agapè* tegenover *eros*) de specifiek christelijke toon te horen is van liefde tot God en de mens, terwijl de laatste alleen betrekking hebben op (geslachts)driften. Naar uit verschillende teksten te concluderen valt, is de tegenstelling echter bij lange na niet zo scherp als men zou willen denken (of hopen). Dit houdt voor de rabelaisiaanse wellust in, dat van beide liefdestypen tegelijk maar met wisselende schakeringen sprake zal zijn. In dat geval brengt bijvoorbeeld het invoeren van een moderne term als *sublimering* ons niet veel verder. Ik zal mij dan ook maar met een banale opmerking tevreden stellen: de genoemde termen beschikken, evenals *volupté* over een brede horizon van ver uiteenlopende betekenissen. Zij zijn betekeniskernen, maar kunnen en zullen zich ook als de waaier van een pauwestaart ontvouwen. Het kan zo ver gaan dat men geneigd is, vooral in moderner tijden en in een geheel veranderde cultuursituatie, aan radicale verschillen tussen de samenhangende betekenissen te denken. Het zou volstrekt foutief zijn: een uitgespreide waaier blijft een waaier en betekent niet dat er geen waaier, geen kern, geen coherentie is.

Ook al wordt dat in principe aanvaard, het blijft voor onze oren vreemd en zelfs paradoxaal klinken. Het zou immers neerkomen op een ontkenning van de tweeledige

woordenboekbetekenis, die *in een groot deel der historische werkelijkheid* juist als één en dezelfde moet worden beschouwd. Daarbij komt dan nog dat wij tegenwoordig van de beide leden juist het tweede exclusief hebben gemaakt en zin voor het eerste verloren is gegaan.

Goddelijke gelukzaligheid

Dat belet ons oog te hebben voor de betekenis die het woord *wellust* toekomt, en dan niet alleen bij Rabelais, maar in talloze voor ons hoogst onverwachte teksten. De verleiding is groot daar lang bij stil te staan, maar ik zal me er op dit ogenblik niet aan wagen en volsta met het opsommen van een paar feiten. Reeds in vroeg-christelijke geschriften, die dikwijls commentaren op het *Hooglied* zijn, wordt *voluptas* (voor ons op bijna onaanvaard-

baar vrijmoedige wijze) in verband gebracht met of hetzelfde geacht als goddelijke gelukzaligheid. In Middeleeuwse mystische teksten en dan vooral in de zogeheten bruidsmystiek, maar ook wellicht in troubadourslyriek en hoofse romans, is het niet anders en valt het (ons!) door gelijkluidende terminologie moeilijk onderscheid te maken tussen geslachtelijke en goddelijke hartstocht. Hetzelfde geldt later in Italië voor platoniserende Renaissance-denkers als Ficino en Pico della Mirandola.

Met het noemen van deze laatsten ben ik in chronologisch en in geestelijk opzicht niet meer ver weg van Rabelais. Maar naar veler mening ongetwijfeld is hij nu in wel heel vreemd gezelschap komen te verkeren. Wat is er over aan vrolijke, zorgeloze lichamelijkheid? Waar is het overrompelende kolderen gebleven? Men zou inderdaad fout eraan doen deze elementen te verwaarlozen en het werk alleen te bezien in het licht van de verheven gedachten die in bepaalde episoden en elders ten beste werden gegeven. Zeer terecht wordt dan ook grote aandacht geschonken aan de 'carnavaleske Rabelais'.[9] Maar evenmin zou het juist zijn alleen belangstelling over te hebben voor de boertige lol in het werk. Het raadselachtig boeiende ervan ligt nu juist in de voortdurende vermenging niet alleen van stijlregisters maar ook van zogenaamd 'hoge' en 'lage' ideeën.

Nuchtere dronkenschap

Waartoe dat leidt, is te vinden in een karakteristiek voorbeeld dat weliswaar niet handelt over wellust in de gangbare betekenis, maar waaraan *volupté* toch geenszins vreemd is.

Dat door reuzen in het gehele boek ook reusachtig veel gedronken wordt, is algemeen bekend; dat zij er luciede onder blijven daarentegen minder. Het heeft me indertijd ertoe gebracht over 'nuchtere dronkenschap' te spreken.[10] De Latijnse vertaling van deze woorden (*sobria ebrietas*) is een gevestigde uitdrukking die een belangrijke rol speelt in vele (al weer) christelijk-mystische teksten en bij de eerder genoemde Italiaanse filosofen. In al deze gevallen is de band met *voluptas* en paradijselijke gelukzaligheid duidelijk of zelfs uitvoerig beschreven, dan wel zonder moeite te bespeuren. Nu gaat het in eerste aanleg evenwel om iets anders: met zijn vrienden

onderneemt Pantagruel om redenen, die in het zogeheten *Tiers Livre* uiteengezet worden, maar hier niet ter zake doen, een zoektocht om een orakel te raadplegen. In het Vierde Boek wordt de tocht beschreven, in het Vijfde de aankomst. De vraag is echter of dat laatste geschrift (in 1564, dus vrij lang na Rabelais' dood, verschenen) ook werkelijk authentiek te noemen is, maar in ieder geval is het zeker naar zijn geest en misschien zelfs aan de hand van zijn concepten en aantekeningen geschreven. Hoe het ook is, de reizigers komen na beschrijvingen van het heiligdom terecht bij de priesteres van het orakel die de burleske, maar niet onbegrijpelijke naam Bacbuc draagt. Evenzo is het niet voor niets dat het orakel zelf al lang tevoren met de aanduiding ‘la Dive Bouteille’ gesierd was. In het (gulzige) drinken van miraculeuze wijn uit de goddelijke fles zal het doel van het reisgezelschap bereikt en de oplossing van hun problemen in een enkel woord gegeven zijn. De reizigers krijgen ‘*Trinch*’ te horen, en eens te meer wordt een niet bestaande, maar wel duidelijke

term gebruikt. Het drinken biedt wijsheid, met drankzucht die ook onbedwingbare lust is, kreeg en krijgt het gezelschap wijsheid ingegoten. Wijsheid - laat daaromtrent geen misverstand bestaan! - die lichamelijk bezit wordt, maar ook blijft wat zij oorspronkelijk was. Niet toevallig merkt Bacbuc op dat filosofen of predikers of geleerde *docteurs* de mensen met fraaie woorden via de oren voeden, maar 'icy nous réallement incorporons nos préceptions par la bouche'. De ware wijsheid gaat met eten en drinken door de mond en wordt werkelijk (dus ook werkzaam) tot vlees en bloed van degenen die zich verzadigen willen. In dit heilige oord wordt dan ook niet over *lezen* maar over *doorslikken* gesproken. En temidden van deze koddige gedachten, die men alleen met moeite serieus kan nemen en die toch een superieure wijsheid lijken te bevatten, is zeker een verwijzing naar Ezechiël, 'ung anticque Prophète de la nation judaycque', op zijn plaats. God zegt tot hem: 'Mensenkind, eet wat gij hier voor u ziet; eet deze rol en ga heen' (3.2. en volgende).

Het kan zijn dat de hoge grappigheid van Rabelais dikwijls gelegen is in beeldspraak die hij 'ernstig' neemt en letterlijk uitwerkt. Zonder dat uit te sluiten is het mij toch liever de nadruk te leggen op de waaier van betekenissen die woorden bij hem gelijktijdig en in verbondenheid ten toon spreiden. *Wellust* is er één van en iedere lezer zal er daarom als een drinker van woorden goed aan doen deze boeken met al hun betekenisschakeringen wellustig op te zuigen en in zich op te nemen. Hij zal dan in beheerste dronkenschap het genot smaken van een uitbundig betoverde wereld die met behoud van het fysieke bestaan toch een irreëel leven oproept, en hij zal niet langer weten welk houvast hem daarin geboden kan worden. Juist in die situatie zullen lezers zich de grootste, maar ook de plezierigste en zeker een voluptueuze moeite getroosten om de deugdelijkheid van wijsheid die als nar gekleed gaat te beproeven en zich eigen te maken.

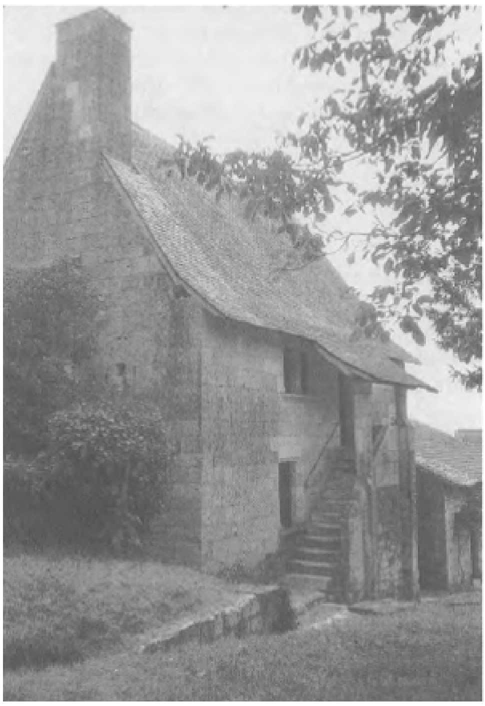
Eindnoten:

1. De dialoog is met talrijke aantekeningen van Jacques Saint Germain in luxe editie uitgegeven op kosten van de 'Compagnie des bibliophiles gastronomes' (een interessante en voor Rabelais niet geheel onverwachte combinatie) onder de titel *De la Volupté* (Parijs, 1946)
2. Misschien helpt het hierbij vooral aan het 'wohltemperierte Klavier' te denken.
3. Het spreekt vanzelf dat de uitgever van het eerder genoemde werk alles op alles zet om de realiteit van het gesprek dat omstreeks 1551 plaats zou hebben gevonden evenals de authenticiteit van wat gezegd wordt te bewijzen. Voorzover ik kan nagaan staat hij daarin alleen. Volkomen verantwoord is daarentegen, dat Marcel de Grève in zijn studie *L'Interprétation de Rabelais au XVIe siècle* (Genève, 1961) de bladzijden wel opneemt (p. 264 e.v.). Zij horen thuis in het werk dat hij ondernomen heeft (verg. p. 132 e.v.).
4. Lang geleden heeft een uiterst sensitief geleerde als Leo Spitzer dit woord onder andere als uitgangspunt genomen om zijn these van Rabelais' irrealisme te steunen. (Verg. Die *Wortbildung als stilistisches Mittel - Exemplifiziert an Rabelais*, Halle, 1910. Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 28. Heft). Een (nog steeds) opmerkelijke studie, want het was de tijd waarin met nadruk, zo niet uitsluitend, gewezen werd op het realisme van Rabelais in de banale betekenis van het woord en op alle mogelijke relaties die tussen werk en werkelijkheid bleken te bestaan.
5. *Quart livre*, Prologue de l'autheur.

6. Een soortgelijke ‘genezing’ van de mens die altijd heling in de zin van vervolmaking behoeft, is karakteristiek voor de meeste vormen van humanisme en verklaart hun sterk pedagogische inslag. Het zal geen toeval zijn dat dezelfde drang ook in antiek stoïcisme en epicurisme te vinden is. Verg. het belangrijke werk van Martha C. Nussbaum, *The therapy of desire - Theory and practice in Hellenistic ethics* (Princeton, New Yersey, 1994).
7. Verg. het commentaar van H. Conzelmann, *Der erste Brief an die Korinther* (Göttingen, 1981), p. 168
8. Verg. daarvoor en in het algemeen Etienne Gilson, *Introduction à l'étude de Saint Augustin* (Parijs, 1943), p. 182.
9. Al lang niet meer alleen in het befaamde boek van Bakthin(e). Verg. in het bijzonder Samuel Kinser, *Rabelais' Carnival - Text, context, metatext* (University of California Press, 1990)
10. Zie: S. Dresden, *Rabelais - Nuchtere dronkenschap*, Amsterdam, 1972. In: ‘Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen’, afd. Letterkunde, Nieuwe reeks, deel 35, no. 4 (1972).

Liesbeth van Nes
De geest uit de fles
Leven en werk van François Rabelais

Men zegt dat Flaubert niet ging slapen voordat hij een hoofdstuk uit Rabelais had gelezen. In 1838 schreef hij aan een jeugdvriend dat Rabelais en Byron de enige twee mensen waren voor wie hij diepe bewondering had. Volgens hem schreven zij met de bedoeling de menselijke soort te schaden en haar in het gezicht uit te lachen. Dit was, al weten weinigen dit, ook Flauberts diepste wens. In 1854 schreef hij in een brief aan zijn vriendin dat het karwei weer op gang was gekomen. Hij bedoelde *Madame Bovary.* ‘Maar wat een onderwerp, wat een onderwerp. Dit is beslist de laatste keer dat ik me met burgerlui afgeef. Ik schilder nog liever krokodillen.’ Flaubert had de pech dat hij schreef in de negentiende eeuw, het tijdperk van de burgerlijke, realistische roman; Rabelais had het voordeel dat zijn tijd van volksverhalen hield, van omgekeerde werelden, allegorieën en volksetymologieën.



La Devinière, het geboortehuis von Rabelais

François Rabelais kwam uit Touraine, de streek aan de Loire rond Tours, die vanwege zijn vruchtbaarheid de tuin van Frankrijk werd genoemd. Zijn vader, advokaat en baljuw, woonde in Chinon, een stadje aan de Vienne. Wanneer de kleine François werd geboren, weten we niet. Sommige documenten wijzen op 1483, andere op 1494. Op een paar kilometer van Chinon bezat zijn vader een hoeve, ‘La Devinière’, die nu is ingericht als Rabelaismuseum. Het huis gaat voor een deel schuil achter een schuur met waaigaten in de gevel. Het is verleidelijk om te denken dat de oude Rabelais in die schuur zijn wijn opsloeg, maar het is waarschijnlijker dat hij zijn voorraad onderbracht in een van de ‘beschilderde kelders’. Dit zijn de grotten in de rotswand waarop Chinon werd gebouwd, waar de wijnboeren tot op de dag van vandaag hun wijn bewaren en waar sinds 1961 een gezelschap van beroemde drinkers

dat zich ‘La Confrérie des Bons Entonneurs’ (de Broederschap der Goede Vatenvullers) noemt haar liefde voor de Chinon wijn uit, gekleed in Rabelais-outfit.

Waarzeggerij

La Devinière' staat op een terrein dat ‘Cravandières’ heette, een verwijzing naar de *cravants*, de wilde ganzen, die er onderweg naar het zuiden graasden. Uit de vlucht van die vogels voorspelden waarzeggers (*devins*) de toekomst en daarom werd de hoeve ‘De Waarzeggerij’ genoemd. Hier werd François Rabelais geboren, onder het gesternte van deze dubbelzinnige naam. Waarzeggers worden weliswaar voortdurend geraadpleegd, maar slechts zelden geloofd.

‘La Devinière’ is gebouwd uit dikke, zachte, gele steen. Het huis heeft opmerkelijk ruime kamers met betegelde vloeren en kleine ramen. De trap voert buitenom. In de loop der jaren zijn de treden zo uitgesleten dat er perspex-platen op moesten. In de tijd van Rabelais trokken de bourgeoises van Chinon zich voor een bevalling in hun buitenhuis terug. Nu is het lang niet zeker, aldus de folder van het museum, dat het Madame Rabelais lukte om ‘La Devinière’ tijdig te bereiken. Het kwam wel voor dat het gebots van de koets de baring versnelde en dat het kind aan de kant van de weg ter wereld kwam. Daarna doet de folder er het zwijgen toe. De oude dame achter de tafel met Rabelaisiania-voor-de-toerist is wat loslippiger. ‘Ja, beslist, hij werd onderweg geboren,’ zegt ze met een knipoog alsof het een *faux pas* betreft. ‘Dat gebeurde toch ook met Gargantua?’

Gargantua

Gargantua is de hoofdpersoon van Rabelais' tweede boek. Rabelais liet hem tot leven komen even buiten ‘La Devinière’ en gaf hem als omgeving de dorpen rondom, die voor hemzelf als kind de grenzen van de wereld hadden betekend. Vreselijke oorlogen liet hij er woeden. De toerist kan vanuit ‘La Devinière’ een wandeling ondernemen die via de abdij van Seuilly, waar een van de taaiste gevechten van de hele oorlog werd geleverd, naar het dorp Lerné voert, waar ‘de vijand’ woonde: Gargantua's tegenstander Picrochole. De geschiedenis wil dat Rabelais zijn eerste lessen kreeg op de abdij van Seuilly, maar dat staat niet vast. Het is net als met de plaats waar hij werd geboren, het werd door goedwillende lezers uit zijn boek afgeleid.

Rabelais was veertig of misschien zelfs eenenvijftig toen hij in 1534 *Gargantua* publiceerde. Twee jaar eerder was *Pantagruel* verschenen en het leek er dus op dat zich hier, laat weliswaar, een schrijver ontpopte die zich met hart en ziel aan zijn vak wijdde. Niets was minder waar. Het duurde tot 1545 voor het *Derde Boek* werd gepubliceerd en dat werd pas in 1552 gevolgd door het *Vierde Boek.* Is er een reden voor die onderbrekingen? Werd Rabelais het schrijven onmogelijk gemaakt of miste hij zelf de inspiratie?

Het zou kunnen dat hij nooit van plan is geweest om boeken te schrijven. Tot 1521 weten we niets van zijn leven noch van zijn aspiraties, maar in dat jaar trad hij uit de duisternis van de geschiedenis vandaan en we zien een novice van het franciscaner klooster van Fontenay-le-Comte, honderd kilometer ten westen van Poitiers. Hij schreef een brief waarin hij zich profileerde als aankomend humanist. Zijn Latijn was soepel, zijn Grieks nog niet, wat geen wonder was, want dat werd bijna in het geniep onderwezen. De toonaangevende theologische faculteit, de Sorbonne, maakte het mensen die het Grieks machtig waren het leven behoorlijk lastig. De Sorbonne voelde niets voor een confrontatie tussen de oorspronkelijke, Griekse, tekst van het Nieuwe Testament en de gevestigde interpretatie, die was gebaseerd op een Latijnse vertaling. Zij verbood monniken in 1523 dan ook de studie van het Grieks. Rabelais verliet subiet de franciscaner orde en werd secretaris van Geoffroy d'Estissac, humanist en abt van het benedictijner klooster in Maillezais, een kilometer of tien ten zuidoosten van Fontenay-le-Comte.

Medicus

Rabelais studeerde voor theoloog en voor jurist. In 1530 besloot hij zich op een nieuw terrein te bekwamen en hij schreef zich in aan de universiteit van Montpellier voor de studie in de medicijnen. Dit betekende dat hij zijn monnikspij aan de wilgen moest hangen. Snijden en branden was monniken verboden, zij mochten het menselijk lichaam niet met 'ijzer en vuur' aanraken. Rabelais zou een van de beroemdste artsen van zijn tijd worden en zijn uitleg van de teksten van Hippokrates en Galenus zou vaak worden aangehaald. Zijn faam als arts heeft zijn reputatie als schrijver overvleugeld, niet alleen tijdens zijn leven. De portretten die we van hem hebben, tonen hem met de vierkante baret van de arts, en het zijn allemaal portretten die pas na zijn dood werden gemaakt.

In november 1532 werd hij bij het Hôtel-Dieu

de Notre Dame de la Pitié in Lyon aangesteld als arts, wat hem veertig pond per jaar opleverde. In 1537 behaalde hij de doctorsgraad in de medicijnen en in datzelfde jaar gaf hij een openbare anatomische les, waarbij de barbier het handwerk verrichtte. Het lichaam was dat van een gehangene, volgens de zeden van die tijd de enige mensensoort waarop sectie mocht worden gepleegd. Nu was het wel eervol om steeds genoemd en geroemd te worden, maar voorlopig verdiende Rabelais daar nog niet veel mee.

In Lyon bloeide de drukkersindustrie. In 1515 waren er honderd drukwerkplaatsen en omstreeks het midden van de eeuw al meer dan vierhonderd. Geen wonder dat Rabelais een drukker opzocht, de humanist Etienne Dolet, om te kijken of die geïnteresseerd was in het uitgeven van zijn commentaar op Hippokrates en Galenus. Op dat moment drong het tot hem door dat de uitvinding van de drukpers niet alleen zorgde voor de verspreiding van humanistische teksten, bijbeluitgaves en catechismes, maar ook de middeleeuwse volksverhalen een tweede leven bood. Als lawines rolden de populaire verhalen van de drukpersen en Rabelais besloot meteen om van de markt die er voor deze verhalen blijkbaar was gebruik te maken. In zeer korte tijd schreef hij *Pantagruel*, dat hij publiceerde onder het pseudoniem van (wijlen) Magister Alcofribas. Deze prees in de proloog het werk aan als een geweldige hit, die tien keer beter liep dan de Bijbel.

Pantagruel

P*antagruel* had succes en Rabelais schreef een tweede boek, *Gargantua*, met diezelfde mengeling van volksverhalen en klassieke teksten, serieuze en platvloerse gedachten, die hij in het eerste boek had toegepast. Toen legde hij zijn pen neer en concentreerde zich op zijn medische werk.

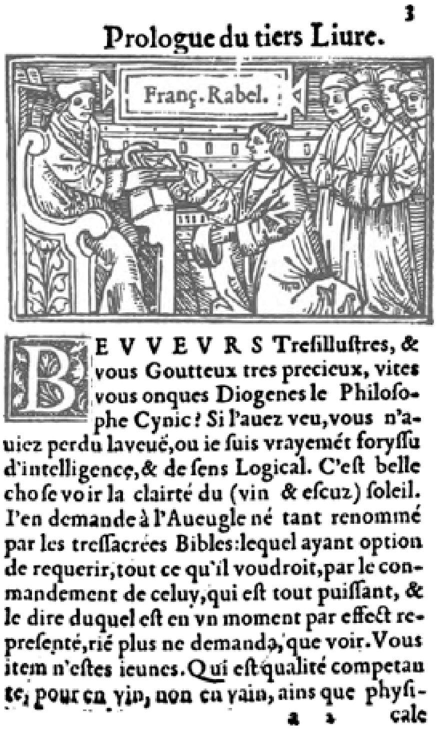
Pantagruel en *Gargantua* werden gedrukt en steeds weer herdrukt op de persen van Sebastien Gryphe, waar Rabelais ook zijn commentaar liet drukken, een paar medische teksten van andere auteurs en zijn vertaling van de *Topografie van Rome*, oorspronkelijk geschreven door Marliani. Rabelais was zelf (in 1534) in Rome geweest als secretaris en arts van Jean du Bellay, en had het plan opgevat een topografie van Rome te schrijven. Toen hij Marliani ontdekte, had hij het project echter laten varen.

Jean du Bellay was bisschop van Parijs. Koning François I had hem als afgezant naar de paus gestuurd om deze te verzoenen met het milde religieuze klimaat van Frankrijk, waarin de Sorbonne niet zoveel tegen het humanisme kon ondernemen als ze wel wilde. Du Bellay zelf was daar het beste voorbeeld van. Hij was humanist, werd benoemd tot kardinaal en zou in 1549 betrokken zijn bij de verkiezing van Paus Julius III. Meestal nam Du Bellay Rabelais mee op zijn reizen naar Rome en op een dag trok Rabelais de stoute schoenen aan en vroeg de paus om vergeving voor zijn overstap van de franciscanen naar de benedictijnen. Hij kreeg de status van reizend monnik, waardoor hij zijn medische praktijk kon blijven uitoefenen.

Ketterij

Intussen bleven zijn geesteskinderen geld opbrengen. In 1544 liet hij de twee boeken in één band uitgeven en die uitgave belandde op de lijst van verboden boeken die door de Sorbonne werd verzorgd. Hij bevond zich in het gezelschap van Erasmus en Calvijn. Beschuldiging: ketterij. Het is moeilijk aan te nemen dat de Sorbonne in Rabelais' boeken de ketterse elementen werkelijk aan kon wijzen, temeer daar hij een aantal jaren eerder wat al te opvallende hatelijkheden over zijn theologische tijdgenoten had weggesnoeid. Er was dus maar één conclusie mogelijk: het verbod was gericht tegen Rabelais zelf, wiens humanistische gedachtengoed de Sorbonne al veel langer als een doorn in het vlees stak. Rabelais greep de pen die jarenlang werkloos in een doosje had gelegen en schreef een nieuw boek waarvan de drijvende kracht lag in de vraag of Panurg, de vriend van Pantagruel, moest trouwen. Panurg legt die vraag voor aan een scala van ‘deskundigen’, zonder een bevredigend antwoord te krijgen. Hij consulteert een dichter wiens antwoord voor

tweeërlei uitleg vatbaar is, maar dat geldt ook voor het antwoord van de rechter en van de oude toverkol, van de dokter en van de sterrenwichelaar, van de theoloog en van de gek. Deze principiële meerduidigheid moest de Sorbonne wel opvallen. De scholastische theologie die zij bedreef, streefde naar het formuleren van een eenduidige en als waarheid geldende interpretatie van de Bijbel. Dit nu was niet Rabelais' wereldbeeld. Hij schreef zijn nieuwe boek niet om een waarheid te vertellen, een moraal te verschaffen, of een antwoord te geven, maar om de twijfel aan een gegeven antwoord levend te houden.


Prologue du tiers Liure. 3

BEVVEVRS Treſilluſtres, & vous Goutteux tres precieux, vites vous onques Diogenes le Philoſophe Cynic? Si l'auez veu, vous n'auiez perdu la veuë, ou ie ſuis vrayemét foryſſu d'intelligence, & de ſens Logical. C'eſt belle choſe voir la clairté du (vin & eſcuz) ſoleil. I'en demande à l'Aueugle né tant renommé par les treſſacrées Bibles: lequel ayant option de requerir, tout ce qu'il voudroit, par le commandement de celuy, qui eſt tout puiſſant, & le dire duquel eſt en vn moment par effect repreſenté, rié plus ne demanda, que voir. Vous item n'eſtes ieunes. Qui eſt qualité competante, pour en vin, non en vain, ains que phyſi-
a 2 cale

De proloog voor het Tiers Livre
(Institut Français, Den Haag)

In 1546 bracht hij het *Derde Boek* naar de drukker en liet als auteur vermelden: ‘François Rabelais, doctor in de medicijnen’. Daarop repte hij zich naar huis om zijn koffers te pakken. En inderdaad, de Sorbonne verbood het boek onmiddellijk, ondanks het koninklijk privilege dat eraan hing. Rabelais vluchtte naar Metz en schreef Jean du Bellay een kreet om hulp. Het ging ook werkelijk om zijn leven. Etienne Dolet, de drukker uit Lyon, werd tot de brandstapel veroordeeld omdat hij de vertaling van een dialoog van Plato had uitgebracht. Maar Du Bellay kon weinig doen en Rabelais bleef in Metz tot François I in het voorjaar van 1547 stierf en zijn zoon Henri II een liberalere religieuze politiek invoerde.

Het jaar 1549 bracht een frontale aanval door Puy-Herbault, een monnik van de abdij van Fontevrault, die het tot doctor aan de Sorbonne had gebracht. Hij beschuldigde Rabelais ervan ‘op zijn Grieks’ te leven en uitsluitend aan zijn buik te denken. Puy-Herbault vroeg zich af hoe Frankrijk die luis in haar pels, die grollenmaker, die opleefde in zijn taal, nog langer kon verdragen, terwijl hij van alle monnikenordes kwaad sprak, de religieuze studies bespotte en overal en onbeschaamd de draak mee stak. Het volgende jaar kwam er een aanval van de andere kant van het religieuze spectrum. Calvijn vond dat Rabelais zich had moeten beperken tot de

pure waarheid van het Evangelie, in plaats van zich te bezondigen aan schimpscheuten en lolbroekerij.

Bondgenoot

Het werd tijd om zich van goede bondgenoten te voorzien. Via Odet de Coligny, kardinaal van Châtillon, verkreeg Rabelais op 6 augustus 1550 een tien jaar durend koninklijk privilege om zijn vroegere werk te herzien, te corrigeren en te laten herdrukken en om het vervolg van de heldhaftige daden en woorden van Pantagruel het licht te doen zien. Ondanks deze koninklijke bescherming trof het *Vierde Boek* onmiddellijk na zijn verschijnen in 1552 een verkoopverbod. Na enig getouwtrek verscheen het toch in de handel.

De Sorbonne had wel enige reden om zich aangesproken te voelen. Rabelais had de relikwieëncultus bespot, de aflaten gekritiseerd

en zich verkneukeld over een schilderij, dat een paus als totaal verkankerd en verrot had afgebeeld. Niet eerder had Rabelais zo duidelijk stelling genomen en tegelijk waren zijn hoofdpersonen nooit eerder zover van huis geweest.

Zij waren op pad gegaan om het woord van het orakel van de Heilige Fles te vernemen. In navolging van de *Waarachtige Geschiedenissen* van Lucianus liet Rabelais hen het ene wonderbaarlijke eiland na het andere bezoeken. Op ieder eiland bespotte hij een vorm van dogmatisme, monomanie of achterlijkheid, terwijl zijn hoofdpersonen hun gezicht in de plooi hielden en beleefd informeerden naar 's lands zeden en gewoonten. Ongeremd deelde Rabelais de klappen uit: tegen de vasten, de vraatzucht en de buik, tegen de juristen, de papen en de calvinisten, en vooral tegen degenen die alles letterlijk nemen en geloven in de onwrikbaarheid van een eenmaal gedane uitspraak.

Rabelais ging duidelijk te ver. Dit ging hem zijn kop kosten, hij moet het zelf geweten hebben. Maar waarom deed hij het dan? Misschien voelde hij zijn einde naderen; hij was tenslotte medicus. In januari 1553 trok hij zich terug als pastoor van Meudon en Saint-Christophe-du-Jambet. Twee maanden later was hij dood. Op het kerkhof van de parochie van St. Paul te Parijs werd hij begraven.

Antwoord

Postuum verscheen het *Vijfde Boek* (1564), dat waarschijnlijk werd samengesteld uit nagelaten geschriften, schetsen en afval uit de vorige boeken. Het beschreef het einde van de reis. Na alle omzwervingen kwamen de helden aan bij het orakel en vernamen iets wat hen - hoe kan het anders - geen steek verder hielp. Er is veel geschreven en niets besloten over de vraag of Rabelais dit boek zelf heeft geschreven, maar als hij niet de auteur is, dan heeft de samensteller van het *Vijfde Boek* in zijn geest gehandeld. Wat is er meer Rabelaisiaans dan eindeloos zwerven, speuren en geen duidelijk antwoord vinden? Er is geen moraal aan het eind van *het Vijfde Boek*, zoals in de middeleeuwse boeken, maar het heeft een open einde, zoals een modern boek betaamt.

Voor een deel kunnen we nu antwoord geven op de vraag waarom Rabelais' schrijverscarrière grote onderbrekingen kent. Hij was begonnen met schrijven toen hij ontdekte dat hij geld zou kunnen verdienen aan verhalen, die letterlijk voor het oprapen lagen. Waarom hij daarmee ophield, is nog niet duidelijk. Het kwam in ieder geval niet doordat het schrijven hem verboden werd, integendeel. Het verbod bracht kennelijk een enorme produktiviteit teweeg, want hij begon onmiddellijk weer met schrijven toen de dubbeluitgave van *Gargantua* en *Pantagruel* op de index van verboden boeken werd gezet. Vanaf dat moment veranderden zijn boeken van karakter. De eerste twee waren vrij traditionele romans met een held in de hoofdrol, die werd opgevoed om een nog grotere held te worden. Maar de latere boeken kregen een anti-held als hoofdpersoon, die gaandeweg steeds meer diepte kreeg. Dit zou wel eens kunnen betekenen dat Rabelais als schrijver een tijdlang niet heeft geweten hoe hij verder moest. Om hierachter te komen wenden we ons tot zijn hoofdpersonen.

Volksverhalen

In legendes en volksverhalen bestond Gargantua lang voordat Rabelais de pen opnam om zijn versie aan de bestaande toe te voegen. De reus had op zijn tochten door het Franse landschap zijn sporen nagelaten. Waar hij op de rots steunde om te drinken, ontstond een holte, waar hij zijn water liet lopen, kolkte later een rivier, achteloos liet hij zijn klompen in het landschap achter, na het schijfschieten liet hij de schijf liggen als een raadselachtig teken voor de mensen, die zich verwonderden over de enorme platte steen die van een andere soort was dan de stenen in de omgeving. Was hier de duivel in het spel? Nee, liever schreven ze de onverklaarbare aanwezigheid van de steen toe aan de geruststellende stappen van een goede reus: Gargantua.

Voorzichtigheidshalve mengde Rabelais zich niet in deze verhalen, maar gaf Gargantua een zoon, die hij Pantagruel noemde en hoofdper-

soon maakte van een soort ridderroman. Pantagruel woont met zijn vader ver achter de horizon, in het rijk Utopië, ergens in Achter-Indië. Na zijn kindertijd vertrekt hij naar Frankrijk, omdat hij een opleiding moet krijgen. Zijn vader wilde dat hij zich zou bekwamen in de zeven vrije kunsten, in het recht, in alle talen en vooral in het Grieks en het Hebreeuws, om het Nieuwe en het Oude Testament in de oorspronkelijke taal te kunnen lezen, in de kennis der natuur en in de geografie, en tenslotte moest hij proberen door te dringen in die andere wereld, die microkosmos die de mens is, en dat moest hij doen door een heleboel anatomische secties uit te voeren.

Panurg

Voor een ridder in de dop, die zich over niet al te lange tijd zou moeten bewijzen als legeraanvoerder was dit wel een zeer theoretische en filosofische opleiding. Geen wonder dat Pantagruel maar wat rondlummelde bij een paar universiteiten, tot hij in Parijs terechtkwam, waar hij een verlopen jongeman ontmoette, die dertien verschillende talen op hem uitprobeerde, voordat Pantagruel de tegenwoordigheid van geest had om te vragen of hij Frans sprak. Dat bleek het geval, hij was zelfs geboren en getogen in Touraine. Meteen besloot Pantagruel om zijn hele leven lang van hem te houden. De naam van dit talenwonder was Panurg en dat betekende dat hij tot alles in staat was.

Panurg vertelt over zijn wonderbaarlijke ontsnapping aan de Turken, die hem met lardeerrepen en al aan het braadspit hadden gestoken. Zelf steekt hij zoveel mogelijk Parijse dames, en het liefst getrouwde, aan zijn lid, rooft de offerblokken leeg onder het mom een aflaat te kopen, heeft de zakken vol vlooien en luizen, buskruit en jeukpoeder, voetangels en klemmen en houdt er voor het overige een totaal gemis en volstrekt gebrek aan verantwoordelijkheid op na.

Aan de grappen en grollen van Panurg komt heel plotseling een einde, wanneer Pantagruel verneemt dat de Dipsoden, de dorstigen, zijn vaderland zijn binnengevallen. Hij neemt Panurg mee en keert terug om de vijandige reuzen daadkrachtig te verslaan. Zijn leger is daardoor zo uitgeput dat het nota bene bang wordt van de zwarte lucht van een dreigende regenbui. Hij besluit het gerust te stellen, steekt zijn tong voor de helft uit en geeft zijn manschappen beschutting. Het hele leger paste eronder, alleen de verteller, Alcofribas, kon geen plaatsje vinden. Daarom klom die de tong op, wandelde een heel eind tussen de tanden, die zich aan hem voordeden als rotsen en vond helemaal achterin een man die kool aan het planten was. Alcofribas kon zijn verbazing niet onderdrukken, maar de man vond het de normaalste zaak van de wereld: hij moest toch ook leven? De kolen verkocht hij verderop, in de diepe krochten van de duistere grotten daar beneden en Alcofribas volgde hem, die nieuwe, vreemde wereld in. Maar over wat hij daar zag, vertelt hij ons niets.

Na een half jaar duikt de verteller weer op, klimt van de tong af en besluit het boek met een belofte. In een volgend boek zal hij vertellen hoe Panurg zou trouwen en door zijn vrouw bedrogen zal worden en hoe Pantagruel de maan zal bereizen, de kannibalen zal verslaan en de steen der wijzen zal vinden. Deze belofte deed Alcofribas echter niet gestand. Hij ging niet verder in de geschiedenis, neen, hij

voerde een omgekeerde beweging uit en nam de vader van Pantagruel, Gargantua, als onderwerp van zijn nieuwe boek. Hij beschreef de geboorte, de kindertijd, de opleiding en de huzarenstukjes van Gargantua. Diens geboorte was al veelbelovend: hij kwam ter wereld via het oor van zijn moeder, die tegen alle raadgevingen in ‘La Devinière’ had verlaten en naar een feest in de buurt was gegaan.

Poepen

De kleine Gargantua trok zich van zijn vreemde geboorte niets aan en concentreerde zich op zijn naam en zijn gulp. Hij at en speelde met zijn mannelijkheid dat de dames kinderverzorgsters ervan moesten giechelen, omdat ze zo trots op hem waren. Toen zijn vader Grandgousier kwam vragen of het kind

goed poepte, konden ze hem naar genoegen antwoorden. Gargantua droeg geen luiers. Elke keer dat hij moest poepen, veegde hij zelf zijn gat en elke keer met iets anders, hij had er studie van gemaakt. Hij had de zakdoek van zijn moeder gebruikt, een servet, hooi, stro, pluis, vlokken, een hoofddoek, een oorkussen, een pantoffel, een kniptas, een broodmand - maar dat beviel niet - een kip, een haan, een aalscholver, een ijsmuts, en hij was tot de slotsom gekomen dat hij de veren van een vogel het prettigste vond. Grandgousier was verrukt van het intellectuele inzicht van zijn zoontje en gaf hem een leermeester, Holofernes, die hem het abc leerde. Gargantua deed er vijf jaar en drie maanden over, omdat hij het uit een boek moest doen. In de volgende dertien jaar slaagde Holofernes erin Gargantua zo dom te maken, dat een ezel er nog aanstoot aan had genomen.

Grandgousier besloot tot een andere aanpak en in de zijlijn marcheerde Rabelais' opvoedingsideaal mee. Gargantua stond om vier in de ochtend op, werd gemasseerd, terwijl hem uit de Bijbel werd voorgelezen en daarna ging hij poepen om zich van zijn natuurlijke zwarigheden te ontdoen en ondertussen werd het geleerde nog eens opgelezen. Hij knikte, hij wist het nog en onder het aankleden wist hij het nog steeds. Dan was het tijd voor drie uur zware studie, maar daarna ging hij naar buiten en ontspande zich met het kaatsspel. Terwijl hij het zweet van zijn lichaam veegde, citeerde hij de zinnen die hij had onthouden en dan was het tijd voor het middagmaal.

Als hij at en wijn dronk, las men hem voor over gewassen en oogsten en de passages uit de klassieken die daarop betrekking hadden. Na het eten kuiste Gargantua zijn tanden. Intussen deden ze foefjes met kaarten, zongen rare liedjes en hielden elkaar voor de mal met woordspelingen. Daarna moest hij weer poepen en begon het lieve leven van voren af aan. Leren, speerwerpen, paardrijden en zich ontspannen. Hij zwom met een boek over de Seine en het werd niet nat, hij worstelde met de sterksten en hij werd niet moe en hij wachtte met ongeduld op het avondeten en bestudeerde daarna geduldig de sterren. Maar dan was het toch heus tijd om naar bed te gaan.

Oorlog

Ternauwernood was Gargantua uitgeleerd of een ernstige aangelegenheid eiste zijn aandacht. Omwille van enige broden was er kwestie gerezen tussen Grandgousier en Picrochole, heer van Lerné, een dorp vier kilometer westelijk van 'La Devinière'. Grandgousier stuurde een driedubbele genoegdoening, maar Picrochole wenste de zaak hoog op te nemen en viel de abdij van Seuilly binnen. De monniken schrokken zich dood en grepen hun gebedenboeken. De enige die handelde was *Frère Jan des Entommeurs*, Broeder Jan van Hakkum, een monnik van stavast, die met het kruishout in de vuist de abdij van brandschatting en verwoesting wist te redden.

Het was duidelijk dat er oorlog gevoerd moest worden, al zinde het de goede reuzen niet. Het zou de proef van Gargantua's opvoeding worden. Hoe zou hij het eraf brengen? Zijn vader was te oud om de troepen aan te voeren, hij moest het helemaal zelf doen en in alle redelijkheid. Hij overwon. En na de slag vermorzelde hij zijn vijanden niet, maar zond hen naar huis, behoudens een paar handigerds die hij nodig had om de persen van zijn onlangs opgerichte drukkerij te bemannen.

Daarna schreef Alcofribas, de verteller, een inleiding voor *Gargantua*, waarin hij de lezers aanspoorde om toch vooral uit deze collectie van onmogelijke gebeurtenissen, opgefleurd door geleerde verwijzingen en platte mopjes, de kern te halen, er het merg uit te zuigen. Dat ging het beste door er een wijntje bij te drinken en er niet al teveel aandacht aan te schenken; hijzelf had bijvoorbeeld aan het schrijven ook niet zoveel tijd besteed, in ieder geval niet meer dan aan eten en aan drinken. Maar al drinkend en schrijvend had Alcofribas zich als romanschrijver de das omgedaan. Wat kon er nog gebeuren, wat kon er nog misgaan, waar lag nog de bestaansreden voor een verhaal, nu zijn reuzen zo goed en zo voorbeeldig waren? Hij had zichzelf opgescheept met een stel onmogelijke romanpersonages en hij was wijs genoeg om dat in te zien. Hij legde de pen neer en dacht niet meer aan hen. Maar na een jaar of vier klopten ze zelf weer bij hem aan de deur: iemand was er met Panurg vandoor gegaan.

Diefstal

In die beginjaren van de drukpers bestond er nog geen auteursrecht. Iemand had Panurg uit het boek gelicht en hem tot hoofdpersoon gemaakt van een ander boek: *De leerling van Pantagruel of de zeereizen van Panurg* en dat vervolgens anoniem uitgebracht. De jurist in Rabelais reageerde woedend. Hij besloot voortaan een privilege op zijn boeken aan te vragen en ze onder zijn eigen naam uit te geven. Maar de romancier in hem was opgetogen. Panurg, de schelm, zou hoofdpersoon worden van zijn derde boek! Hij zette het stramien van de vorige boeken radikaal overboord en koos voor de episodische opbouw van de schelmenroman. Omdat hij Panurg niet als de doorsneeschelm vanwege een lege maag van de ene episode in de andere wilde laten belanden - hoezeer al het eten en drinken ook op het tegendeel wezen - gaf Rabelais hem een queeste, een zoektocht, als motief.

Panurg wilde trouwen, maar hij wilde van tevoren zeker weten, met bewijs en stempel, dat zijn toekomstige vrouw hem niet zou bedriegen, en hem geen koekoek zou laten worden. De goede reuzen keken elkaar aan, en zwegen. Broeder Jan van Hakkum probeerde hem ervan te overtuigen dat het koekoekschap in de loop der dingen zat, in de kringen van de planeten om de aarde, in de gewichten van de staartklok, maar Panurg vond het de omgekeerde wereld om er trots op te zijn een koekoek te worden, zelfs als zou dat betekenen, nog steeds volgens Broeder Jan, dat hij een beeldschone vrouw en veel vrienden zou krijgen.

Dit was nog met veel bravoure gesproken van onze schelm, maar Panurg verloor gaandeweg zijn schelmse streken toen hij begon te twijfelen aan zichzelf en toen hij zijn zieleheil ging ophangen aan het oordeel van anderen. Sterker nog, hij raakte bang van wat anderen zeiden en soms dacht hij daadwerkelijk dat zijn deskundigen afgezanten uit de hel waren. Daarom stelde Pantagruel voor om het orakel van Heilige Fles te raadplegen, dat in Cathay, in Noord-China lag, en Panurg ging akkoord.

Verdieping

Sables d'Olonnes. De Atlantische kust. Het *Vierde Boek.* Een hele vloot van schepen zou uitvaren. Onder zeil ging de ‘Thalamège’, met aan boord Pantagruel, Panurg en hun trouwe vrienden. Gargantua voelde zich te oud en ging niet mee, maar zijn oude strijdmakkers, onder wie Broeder Jan, waren van de partij. Iedereen was nog geheel zijn eigen kleine zelf, met uitzondering van Panurg. Deze had zijn arrogantie ten opzichte van de geestelijkheid laten varen en stond niet langer boven wat zich afspeelde. Als de schepen een glad zeetje hadden, had hij het hoogste woord, zoals altijd, maar zodra de storm opstak, vergat hij dat hij aan boord een taak te vervullen had, klampte zich vast aan de verschansing en zette het op een huilen. Hij was niet tot bedaren te brengen en vreesde alle duivels uit de hel met grote vreze.

Toen Pantagruel woorden uit de lucht plukte en die ontdooide, verzuchtte Panurg dat hij wel wilde dat de ongearticuleerde kreten die zich uit de ontdooide woorden losmaakten, de orakelwoorden waren die hij zocht, en dat hij ervan af was, van die expeditie naar de Heilige Fles.

Dreigde er een gevecht, dan zag Panurg daar de humor niet meer van in. Broeder Jan wel, die leefde op bij een goede vechtpartij. Eenmaal, toen ze op het eiland van de Woeste Worsten waren geland en er een horde cervelaten, kalfsworsten, leverworsten en gebraden worsten op hen afkwam, maakte Broeder Jan er zelfs een spelletje van en verklaarde ronduit dat de aanval der Worsten slechts door Koks gekeerd kon worden. Hij gaf de ruim honderdvijftig Koks het wachtwoord *Nabuzardan*, de naam van de chef-kok van Nebukadnezar, liet een immens houten Varken uit een van de schepen takelen en bracht zijn compagnie daarin over. Onder hen bevonden zich de uitvinders van de *Sauce Robert* en van de *Sauce Mondam.* Gewapend met braadspeten, hakbijlen en koekepannen tuurden zij met oordeelkundige blikken over de kop van het Varken heen naar de aanstormende Worsten. Maar Panurg verschool zich. Hij hield nog steeds wel van woordspelletjes, maar dit werd

hem te serieus, hij kon er zich teveel bij voorstellen.

Woorden

Voor platte interpretatie van woorden begon Panurg een allergie te ontwikkelen. Toen Pantagruel en zijn gezelschap op het eiland van de Papimanen afstapten en eerbiedig werden ingehaald omdat zij in het verleden een paar maal een Paus hadden aanschouwd, stond Panurg vooraan met zijn grote mond. Hij weigerde het gouden boek te kussen waarin de Papimanen de Decretalen, de woorden van de paus, hadden ingebonden. Hij gaf er niks om, om dat pauselijke woord. Thuis had hij stapels van die papieren, en als hij eruit las, kon hij vijf dagen niet poepen. Broeder Jan had er eens zijn gat mee gevaagd en daar bloederige scheuren van opgelopen. Nee, Panurg zoende geen decretalen!

Voor de Papimanen was meteen duidelijk waarom Panurg niet had kunnen poepen. Als hij ontzag voor de Decretalen had gehad en de instructies die erin stonden, naar de letter had uitgevoerd, dan zou hij geen last hebben gehad, en het was een regelrecht pauselijk wonder dat iemand die de Decretalen aan zijn gat lapte, meteen werd gestraft. De Papimanen namen trouwens alles erg letterlijk. Bij het afscheid gaven ze Pantagruel een paar peren mee en toen hij vroeg wat voor soort peren het waren, verbaasden de Papimanen zich over die vraag en ze zeiden dat een peer een peer was, zoals een pruim een pruim. Daarop antwoordde Pantagruel fijntjes dat hij ze thuis in Touraine zou planten en dat ze de Peren van de Perfecte Christenen zouden heten.

Het *Vierde Boek* eindigde op volle zee met een kanonschot en een vieze broek van Panurg, de man die tot alles in staat was. Hij had zich van een plat romanpersonage ontwikkeld tot iemand met meer dimensies. Hij kende angsten en onzekerheden en was, met het *Vijfde Boek*, rijp geworden voor een bezoek aan de grot der zelfbespiegeling, of met andere woorden: het orakel. ‘Ken Uzelve’, hing deze spreuk niet aan de tempel van het orakel van Delphi? Het werd tijd dat de Thalamège aanlegde in Lantaarnezië, het eiland waar de Heilige Fles in een diepe grot op hem lag te wachten.

Drinken

Veel omzwervingen zijn nodig om tot de kern te raken. Nadat Panurg de hele wereld over was gezworven, alle talen had geleerd, alle betekenissen had geproefd, zette hij voet aan wal in zijn eigen Touraine en bekeek de vrouwen met andere ogen. Zij hadden een lantaarn op hun hoofd en verlichtten zijn pad. Een van hen, een welhaast goddelijke Lantaarn, zou zijn gids zijn. Zij kleedde Panurg in het voorgeschreven tenue en leidde hem en zijn vrienden de berg in, waar Klikklok, de hogepriesteresse, hen vriendelijk ontving.

Het was een wonderbaarlijke grot, die veel weg had van de beschilderde grotten van Chinon. De plafonds toonden episodes uit het leven van Bacchus, de wijngod,

die op zijn ezel alles in de wereld had gezien: olifanten in Indië, krokodillen in Egypte en razende vrouwmensen in Thessalië. Aan de muur hing een spreuk: ‘In wijn is waarheid’, maar uit de fontein spoot alleen maar water. Toch proefde ieder, toen ze ervan dronken, juist het wijntje waar hij het meest van hield.

Klikklok en Panurg gingen naar de Fles en hoorden het woord. *Trinc.* Panurg dacht dat de Fles barstte, zo'n geluid was het, maar Klikklok zei hem dat het wel degelijk een woord was. Ze hoefden alleen de betekenis maar op te zoeken in een glosse. Dit bleek een zwaar zilveren boek te zijn, dat Klikklok volschepte met water uit de fontein. Panurg dronk het boek leeg en wist het, *Trinc* betekende: Drink!

Dat lieten de anderen zich geen twee keer zeggen, ze dronken erop los. Panurg begon van pure inspiratie te rijmen en het duurde niet lang of iedereen was door een poëtische woede bezeten, zelfs Broeder Jan. Toen het genoeg geweest was, vroeg Klikklok of zij hun naam in het register wilden achterlaten. Ze wees op een tafel waar een groot en mooi boek lag en waar al een klerk met een gouden pen in de hand klaar zat. Zij dicteerden hun namen en hij maakte enige halen in het boek,

alsof hij schreef, maar op de bladzijden was daar niets van te zien en er werd geen schrift zichtbaar. Zij namen afscheid van Klikklok en verlieten de grot.

Schrijven

Is er een mooiere manier om romanpersonages te laten verdwijnen dan door hun naam onzichtbaar in een boek te zetten? Panurg had zijn queeste volbracht en als we willen weten of hij echt trouwde, zit er niets anders op dan een slok te drinken. Maar als we willen weten waarom Rabelais met zulke grote tussenpozen schreef dat we ons kunnen afvragen of schrijven wel zijn grote passie was, moeten we nog eens wat nader naar Panurg kijken. Hij ontwikkelde zich en waarschijnlijk volgde Rabelais hem in die ontwikkeling op de voet. Panurg verpersoonlijkte misschien wel het humanistische standpunt, dat woorden niet één, onwrikbare, betekenis hebben, maar vele betekenissen en dat er altijd ruimte is voor nog een betekenis en nog een en nog een. Het is best mogelijk dat het jaren duurde, voordat Rabelais de gedachte kreeg dat hij dat idee gestalte kon geven in een roman.

De vermakelijke grappen en woordspelletjes van het begin, die Rabelais aan de borreltafel opdeed, maken langzamerhand plaats voor een andere verteltechniek, voor het plezier in de woorden, de vreugde van ze op te schrijven, te zien wat ze betekenen en vooral wat ze te zeggen hebben. Aan het eind van zijn leven zat Rabelais niet meer aan de borreltafel, maar naast de tobbe, waarin de wijn lag te bekoelen en hij wachtte op het moment dat hij de fles zou openen en de zoete woorden zou horen die de wijn voor hem verborgen had.

Zo zag hij zichzelf, al aan het eind van het *Derde Boek.* Hij was een schrijver, die de verhalen componeerde, waarmee hij de mensen zou kunnen opvrolijken. Hijzelf, als humanist, boorde zich diep de boeken in, dronk ze, zoog ze op, tot hij ze in het merg van zijn botten voelde zitten. De mensen hoefden dat niet te doen, die moesten als de kleine Gargantua het merg voorgelezen krijgen, gelardeerd met grappen en grollen. Toen Rabelais eenmaal wist dat hij kon schrijven, en zijn trouwe reuzen nog steeds *stand by* stonden als romanpersonages, riep hij zijn talent op als de geest uit de fles en vertelde wat over de wereld. Het ging om een serieuze zaak, waarvoor mensen werden verbrand, maar als schrijver kon hij die zo brengen dat de mensen niet eens in de gaten hadden wat voor medicijn ze toegediend kregen.

De Sorbonne heeft altijd geprobeerd de pillen van Rabelais te ontleden om de vinger op de ketterse plek te leggen. En hoe meer ze dat probeerde, hoe meer de ketterij vervloog, want de woorden zeiden niet meer dan wat ze waren. Dat is ook niet de methode. Volg die van Flaubert, neem elke avond voor het slapen gaan een ferme slok en lees een hoofdstuk. Daarna dringt de wereld van Rabelais u vanzelf in het merg, onbewust, al slapend.

Paul J. Smith

Winderigheid en inspiratie
De spanning tussen het verhevene en het lage in het werk van Rabelais

> *Het kan flink waaien in het werk van Rabelais. Niet alleen in het* Vierde *en* Vijfde Boek, *waarin verhaald wordt hoe de vloot van Pantagruel en zijn metgezellen met bollende zeilen de Noordelijke zeeën oversteekt naar het verre Lantaarnezië, het land waar het orakel van de Goddelijke Fles zich bevindt. Het waait ook in de eerste boeken, waarin Gargantua en Pantagruel knallende winden laten, die, omdat het om reuzen gaat, niet onopgemerkt blijven.*

Beide vormen van wind, de intestinale en de atmosferische, staan, zoals we zullen aantonen, thematisch met elkaar in verband, en blijken op onverwachte wijze gelieerd te zijn aan het begrip *inspiratie,* dat etymologisch verbonden is met het Latijnse *spiritus*, een woord met vele betekenissen: ‘wind’, ‘adem’ en ‘geest’.

Winden

De intestinale wind is een opmerkelijk productief thema in het eerste door Rabelais geschreven boek, de *Pantagruel.* Zo bevat de satirische catalogus van de boekerij van Saint-Victor (hoofdstuk 7) vier boektitels die met winden te maken hebben: drie daarvan vormen een cluster van medische titels aan het einde van de spotcatalogus: ‘Campi Clysteriorum, per § C’ (‘Over het bereik van klisteerspuiten, in honderd hoofdstukken’), ‘Le Tirepet des apothecaires’ (‘De windopwekker der apothekers’) en ‘Le Baisecul de chirurgie’ (‘Het kontkussen in de chirurgie’)[1]. Een vergelijkbare uithaal naar de medische wereld vinden we in hoofdstuk 5 van de *Pantagruel*, waarin verteld wordt hoe de jonge reus in Montpellier medicijnen wilde studeren, maar daarvan afzag omdat ‘de dokters naar lavementen roken als oude duivels’ (*GP* 183), - een uitlating die des te opmerkelijker is, omdat Rabelais zelf medicijnen gestudeerd had in Montpellier. De vierde titel van de catalogus van Saint-Victor, ‘Ars honeste pettandi in societate, per M. Ortuinum’ (‘De kunst van het beschaafd winden laten in gezelschap, door Meester Ortuinus’) is een parodistische toespeling op de *ars amandi* (de kunst der liefde) uit de Ovidiaanse traditie. De titel en het gesuggereerde onderwerp spraken blijkbaar zo aan dat er in de zeventiende eeuw verschillende pseudo-geleerde tractaten verschenen over *l'art de péter.*[2]

Enkele andere winderige passages uit de *Pantagruel* dienen eveneens geplaatst te worden in een satirische kontekst. Zo bespot Rabelais de praktijken van de scholastieke *disputatio*, door twee hoofstukken lang (hoofdstuk 11-12) twee geleerden, met de klinkende namen Baisecul (‘Kontkusser’) en Humevesne (‘Windsnuiver’; Sandfort vertaalt: ‘Drecsnuf’), volstrekte onzin te laten debiteren. Elders (‘want de onderwerpen zijn zo steil, dat de menselijke spraak niet toereikt om ze naar mijn genoegen te verklaren’, *GP* 235) vindt er in volstrekte stilte een disputatio in gebarentaal plaats tussen Panurg en de Engelse geleerde Thaumaste. De stilte wordt slechts onderbroken door de winden en het geblaas van de opgewonden Thaumaste, die voelt dat hij het onderspit moet delven:

Thaumast verhief zich met veel gesteen, maar, opstaande, liet hij een grote bakkerswind (want de zemelen kwamen achteraan) en pieste hij zuur en bar veel, dat het stonk als alle duivels. De aanwezigen

> begonnen hun neuzen dicht te knijpen, want thans bescheet hij zich van benauwdheid. (*GP* 241)

De schelm Panurg, de alleskunner (zoals het Griekse *panourgos* aangeeft), toont zich zeer bedreven in de petomanie. Zo laat hij met niespoeder de aanwezige dames niezen, en antwoordt dan met winden, dit tot groot plezier van de dames:

> 'Wat, laat je poepjes, Panurg?' 'Niksum, mevrouw,' zei hij, 'ik neem de baspartij waar van de muziek die uw neus trompettert.' (*GP* 228)

Weer elders wordt zijn voorbeeld als petomaan nagevolgd door de reus Pantagruel, hetgeen niet zonder gevolgen blijft:

> [..] maar de knalwind die hij liet, bracht de bodem negen mijlen in het rond aan 't schudden, en met de bedorven lucht die er van opsteeg, verwekte hij meer dan drieënvijftig duizend pietepeuterige en mismaakte mannetjes, en een zachte die hem van de sokken gleed, bracht evenzovele gedrochtelijke vrouwtjes ter wereld. (*GP* 264)

Blazen

De scatologische windthematiek, die in het eerste boek nog verspreid voorkomt, wordt in het tweede boek van Rabelais, de *Gargantua*, meer toegespitst op het hoofdpersonage. De naam 'Gargantua' is reeds bekend vóór Rabelais, maar Rabelais geeft daaraan een komische remotivatie: '*Que grand tu as* le gosier' ('Wat een grote keel heb je'). Het belang van de mond, keel en longen is aangetoond door Claude Gaignebet (I, p. 37-62). Gaignebet wijst op de met nadruk vermelde geboortedatum van Gargantua, 3 februari, de feestdag van Sint Blasius, die niet alleen genezing geeft tegen keelziekten, maar ook de patroonheilige is van windmolenaars en muzikanten. De Duits-Nederlandse volksetymologie die de naam 'Blasius' in verband brengt met 'blazen', zal hieraan niet vreemd zijn.[3.]

illustratie voor Gargantua *(1537)*
(Institut Français, Den Haag)

Blazen en winden laten is dan ook een van de voornaamste bezigheden van de jonge Gargantua. Dit blijkt uit de eerste hoofdstukken van het boek, die voor zover ik weet, de eerste, wel zeer plastische beschrijving geven van de anale fase van het kind, ver voor Freud. De jonge Gargantua ‘barytonnait de cul’ (Sandfort vertaalt vrij: ‘blubberde met zijn poeperd de baspartij’, *GP* 30) en ‘pettoyt de gresse’ (‘liet vette winden’). Zijn spelletjes zijn winderig: zo blaast hij hondjes in de aars, en speelt hij met windmolentjes. Van de 217 kinderspelen waarmee hij zich bezighoudt, hebben er

zes iets met onze windthematiek te maken: 'à la ronfle', 'à souffler le chardon', 'au ronflart', 'à pet en gueulle', 'au molinet', 'au pétarrades', 'au nazardes'. Deze nadruk op de anale fase (met als bekend hoogtepunt het retorische vertoog over de 'torchecul', d.w.z.: 'kontafveger'), valt des te meer op, omdat dit alles volkomen ontbreekt in de andere levensfasen van Gargantua. Als het jonge kind eenmaal geciviliseerd is door de Erasmiaans-humanistische opvoeding, laat het de ontlasting niet zomaar lopen, maar gaat hij 'naar het sekreet, om zich van de natuurlijke afvalstoffen te ontlasten'. De lessen gaan evenwel gewoon door: 'Aldaar herhaalde zijn leermeester het gelezene en verklaarde hem de meer duistere en moeilijke punten.' (*GP* 69) In de rest van het boek, evenals in het *Derde Boek* speelt de intestinale wind nauwelijks enige rol van betekenis meer.

Pet-en-gueule

Uit de bovengeciteerde voorbeelden blijkt dat de intestinale winderigheid een wezenlijk onderdeel vormt van de thematiek van het Carnaval, waarvan het immense belang voor het werk van Rabelais aangetoond is door de Russische literatuurwetenschapper Bachtin. Bachtin wijst er op hoe in de carnavaleske wereld het lage systematisch verheven wordt, en het verhevene omlaag gehaald wordt. Een belangrijk element is het groteske samenvallen van hoog en laag. Dit illustreert Bachtin aan o.m. de paradoxale figuren van de zwangere oude vrouw, en de ezelpaus, beiden bekend uit de carnavaleske traditie. Voor wat betreft Rabelais, analyseert hij dit samengaan in de thematiek van pens en worst, die zowel met ontlasting als met voedsel te maken hebben. In dit paradoxale perspectief moeten ook de bovengenoemde voorbeelden van windthematiek begrepen worden: de naam 'Humevesne', het concert van niezen en winden bij de schelmenstreek van Panurg, de kinderspelen van de jonge Gargantua. Vooral de pet-en-gueule, één van de spelen van Gargantua, is bekend uit de iconografie: naast allerlei illustraties van narren die elkaar met blaasbalgen en klisteerspuiten achterna zitten, geeft Claude Gaignebet (II, p. 62) de afbeelding van twee verstrengelde zotten, die met elkaars hoofd tussen de benen, een wind laten in elkaars mond, met op de achtergrond 'la Mère Sotte' met een reusachtige blaasbalg, en in de vier hoeken de vier gepersonifieerde windstreken met bolle wangen.[4.]

Leven van de wind

Deze afbeelding is in zekere zin symbolisch voor de manier waarop de intestinale wind en de atmosferische wind gecombineerd worden in het *Vierde Boek*.[5.] De monsterlijke gedrochten, die het reisgezelschap tegenkomt, hebben veelal iets met de wind van doen. Zo is de hele episode van Ruach (hoofdstuk 43, *ruach* is Hebreeuws voor 'wind', ondermeer de 'wind Gods' uit het boek *Genesis*) die over de wateren waait vóór de schepping van de wereld) een lange uitwerking van de onderliggende uitdrukking: 'van de wind leven'. Of preciezer: de letterlijke betekenis van de

uitdrukking wordt geactualiseerd, ten koste van de figuurlijke ('van de wind leven' betekent zowel in het Nederlands als in het Frans 'arm zijn'). Dit komische procédé, dat door Rabelais geregeld wordt toegepast, roept associaties op met de picturele verbeelding van spreekwoorden in het werk van Brueghel en zijn tijdgenoten. Enkele beschrijvende passages uit deze episode ter illustratie:

> Zij leven enkel van de wind. Niets drinken zij, niets eten zij, dan wind. Tot huizen hebben zij enkel windwijzers. In hun tuin zaaien zij slechts de drie soorten windbloemen. Van de ruit en andere windafdrijvende gewassen houden zij ze zorgvuldig schoon. Het gemene volk maakt, om zich te voeden, gebruik van waaiers van veren, van papier, van doek, naar ieders vermogen en welstand. De rijken leven van windmolens. Wanneer zij een festijn of een banket aanrichten, dekt men de tafels onder een of twee windmolens. Daar spijzen zij, kiplekker, als ter bruiloft. En onder hun maal redekavelen zij over de deugdelijkheid, uitnemendheid, gezondheid en zeldzaamheid der winden, gelijk gij, nat-

> halzen, over uw volle schotels op het chapiter van wijnen filosofeert. (*GP* 607)

In de laatste zin wordt gespeeld met de klankgelijkenis in het Frans tussen *vent* en *vin*, iets dat ook elders in het *Vierde Boek* aan bod zal komen. Wat verderop gaat Rabelais in op de lichamelijke aspecten van een dergeljke levenswijze:

> Men poept, piest, noch spuwt op dit eiland. Om dat goed te maken, veest, vunst en hoest men er rijkelijk. Zij lijden aan alle soorten en vormen van kwalen. Elke ziekte komt dan ook uit winderigheid voort en teert daarop, gelijk Hippocrates in zijn boek *Over het flatuleren* aantoont. [...] Zij sterven allen aan waterzucht, met vellen gespannen als trommels. En terwijl de mannen al veestend sterven, sterven de vrouwen al vunzend. Zo treedt hun ziel door het aarsgat naar buiten.

Ook in deze passage wordt het verhevene op carnaveske wijze naar beneden gehaald: immers bij het sterven van de mens, verlaat, aldus de gebruikelijke voorstelling, de ziel het lichaam door de mond.

Hun aardsvijand is de reus Bringuenarilles, die op de naburige eilanden Tohu en Bohu (Hebreeuws voor ‘woest’ en ‘ledig’, woorden die in het boek *Genesis* gebruikt worden om de voorwereldlijke chaos te beschrijven) woont, en die uitsluitend leeft van windmolens. Aan de wonderbaarlijke dood van deze reus is een eerdere episode gewijd (hoofdstuk 17), die onmiddelijk aan de grote stormscène (hoofdstuk 18-24) voorafgaat. Op deze wijze vormt de windthematiek een onderliggende structuur die de episodes van het *Vierde Boek* onderling al dan niet antithetisch met elkaar verbindt.

Dit geldt ook voor de episode van het zeemonster, dat de vloot van Pantagruel aanvalt. Dit beest heeft de wetenschappelijke, uit Plinius afkomstige naam *physetere*, hetgeen ‘blazer’ betekent. De aanval van het monster wordt expliciet vergeleken met de storm

die het reisgezelschap al eerder geteisterd had. Pantagruel echter bewijst dat de paniek van de

opvarenden ongegrond is. Het beest blijkt niet meer te zijn dan een windbuil: het wordt door Pantagruel met speren doorboord, en in feite lekgeprikt. Het monster staat in zekere zin voor de Chaos, die bedwongen wordt door de Rede. Dit wordt althans gesuggereerd door de geometrische precisie waarmee de speren van Pantagruel het monster vastnagelen: drie speren door de kop van het dier, ‘in de vorm van een gelijkzijdige driehoek’; ‘drie andere loodrecht in de ruggegraat, waardoor de afstand tussen bek en staart in zuiver gelijke delen werd opgedeeld’; en tenslotte ‘aan iedere kant vijftig in de flanken.’ (*GP* 586)

Het is vanuit een vergelijkbaar symbolisch kader dat ook de atmosferische wind moet worden geïnterpreteerd. Het spreekt vanzelf dat de wind in het relaas van een zeereis een belangrijke plaats inneemt. De atmosferische wind doet zich in het *Vierde Boek* in drie vormen voor: storm, windstilte en gunstige wind (het is overigens opmerkelijk dat er van *tegenwind* geen sprake is).

Storm

De storm is de meest spectaculaire vorm van wind, en ook de meest traditionele. In Rabelais' stormscène vinden we echo's uit de hele letterkunde vóór hem: het realisme van de beschrijving, vol nautische termen, komt uit de authentieke reisliteratuur, en is zo overtuigend dat het geïmiteerd zal worden door André Thevet, de cosmograaf van de Franse koning.[6.] De stormen bij Homerus en Vergilius verlenen aan de Rabelaisiaanse storm een episch kader. De stormscène in het burleske, in macaronisch Latijn geschreven epos *Baldus* van de Italiaan Teofilo Folengo heeft Rabelais het idee gesuggereerd de angst van Panurg tijdens de storm komisch uit te werken. Dit werk, alsook de dialoog *Naufragium* van Erasmus, inspireren hem tot de satire van de beloften en heiligenaanroepen van de opvarenden (beloften die, na afloop van de storm, even gauw weer vergeten worden). Ook naar de bijbelse stormen wordt gerefereerd: zo volgt de episode in grote lijnen de allegorische storm beschreven in Psalm 107: de huizenhoge golven, de wanhoopskreten en de gebeden van de opvarenden, de tussenkomst van God, de vreugde van de opvarenden en hun aankomst in de veilige haven. De kalme houding van Pantagruel die, na een kort gebed, rechtop staand de mast beschermt (en dus niet zittend het roer vasthoudt, zoals Gustave Doré hem afbeeldt) lijkt geïnspireerd op de houding van Christus tijdens de storm op het meer van Genesareth (*Mattheus* 8:23-27), of op die van Paulus voor het eiland Malta (*Handelingen* 27:9-44). Pantagruel aan de mast roept diep-religieuze associaties op met het beeld van Odysseus aan de mast, die door de Kerkvaders geïnterpreteerd werd als een voorafschaduwing van Christus aan het Kruis. Tegenover de ernstige en waardige houding van Pantagruel staat de komische, bijgelovige angst van Panurg, die, terwijl de anderen, Broeder Jan voorop, ijverig bezig zijn het schip te redden, lamenteert ‘met de kont op het dek’, zich uitend in een diarree die niet alleen maar verbaal is.

Interessant is dat ook hier de wind gekoppeld wordt aan de voorwereldlijke chaos, zoals we die ondermeer kennen uit de beschrijvingen in de openingsregels van de *Metamorfosen* van Ovidius en de *De rerum natura* van Lucretius: ‘Geloof vrij dat

het ons de aloude baaierd (“l'antique Cahos”) leek te wezen, waarin vuur, lucht, zee, aarde, alle elementen in weerbarstige kolking warrelden' (*GP* 546). De storm is, als de chaos, een ongecoördineerde beweging van ongevormde materie, waarin alles onderhevig is aan het blinde toeval, Fortuna. Het is niet voor niets dat de storm bij herhaling ‘fortunal’ genoemd wordt. Zoals in de walvis-episode wordt ook hier de storm bedwongen door Pantagruel, de belichaming van de Deugd (Virtus; de allegorische strijd tussen Fortuna en Virtus is een bekend topos uit de Renaissance).

Het chaotische van de storm wordt op onnavolgbare wijze weergegeven in stijl en woordkeuze. Naast een overdaad aan technisch zeemansjargon, is er een kolkend mengsel van de meest uiteenlopende tekstsoorten: rauwe kreten en vloeken van de zeelieden en van Broeder Jan, een redevoering over het maken van testamenten op zee, het gebed van Pantagruel, het amorfe gebrabbel van de bange Panurg

enzovoort. De tekst krijgt iets van een toneeltekst zonder regieaanwijzingen. De beschrijving verdwijnt; de storm wordt indirect weergegeven door de directe rede van de personages, zonder enige tussenkomst van de beschrijvende verteller. De vergelijking met *The Tempest* van Shakespeare, die bekend was met het werk van de 'merry jester of France'[7.] ligt voor de hand. Hier volgt een staaltje van dit stormachtige proza, dat ettelijke bladzijden zo doorgaat:

> 'Be be be boe, boe, boe,' antwoordde Panurg, 'broer Jan, mijn vriend, mijn goede vader, ik verdrink, ik verdrink, mijn vriend, ik verdrink. 't Is met me gedaan, mijn geestelijke vader, mijn vriend, 't is gedaan. Uw sabel kan me er niet meer uit redden.[...] Ik verzuip. Ah mijn vader, mijn oom, mijn alles. Het water is in mijn schoenen gedrongen, langs de schacht! Boe, boe, boe, pais, hu, hu, hu, ha, ha, ha, ha, ha, ik verdrink [...] Oei, oei, oei, eilaas, eilaas, deze golf van alle duivels (God vergeef me), ik bedoel, deze golf des Heren zal ons schip verdelgen. Eilaas: broer Jan, mijn vader, mijn vriend, ik wil biechten. Daar heb je me op de knieën. *Confiteor*, uw heilige zegen!'
> 'Kom, duivels galgenaas, ons hier helpen,' zei broer Jan, 'bij dertig legioenen duivels, kom! Komt-ie nu eindelijk?'
> 'Laten we niet zweren, mijn vader, mijn vriend, in dit uur', zei Panurg. 'Doe het morgen zoveel je verkiest. Oeijoei. Eilaas, ons schip schept water, ik verdrink [...]. (*GP* 548-49)

Tegenover de storm staat de windstilte. Het is misschien nuttig eerst aan te geven wat de windstilte bij Rabelais *niet* is. Het gaat niet om de uit de klassieke literatuur bekende *galènè*, de euforische windstilte, verbonden met de kalmte van de lente, en in de vroeg-christelijke scheepvaartssymboliek met de serene rust van het aards paradijs. Evenmin gaat het om de hieraan verwante luwte *na* de storm (zoals in de bovengenoemde Psalm 107), of de dreigende stilte *voor* de storm. Bij Rabelais is het een negatieve windstilte, die vooral zijn parallel heeft in de door de zeelieden gevreesde windstilte zoals die beschreven wordt in authentieke reisverslagen.

Evenals de storm, wordt ook de windstilte mimetisch door Rabelais weergegeven, - maar dan natuurlijk op tegengestelde wijze. Tijdens de windstilte verstommen de gesprekken; de opvarenden (twaalf in getal, inclusief Alcofribas, de verteller-als-personage) hullen zich in een verveeld stilzwijgen. De directe rede verdwijnt, evenals het narratieve, en gaat over in een opsommende beschrijving (in de imparfait) van nutteloze bezigheden waarmee men de tijd tracht te doden:

> Pantagruel zat met een Griekse Heliodorus in zijn handen op een matrozenbed bij het eind van de scheepsroeper te knikkebollen [...].
> Broeder Jan had zich naar de keuken begeven en bestudeerde aan de ascendende der braadspeten en de horoscoop der frikkadellen, hoe laat het wel wezen mocht.
> Panurg maakte, met een pijp pantagruelion tussen tong en lippen, zeepbellen en borrelingen.
> Ponocrates zat al dromend te soezen, kietelde zich om in de lach te schieten en krauwde zijn kop met één vinger.

> Carpalim sneed van een notendop een lief, klein, lollig en sierlijk molentje,
> met tot wieken vier snoezige plankjes uit een plak elzenhout. (*GP* 659)

Windstilte staat hier voor verstarring, beweginglooshei en leegte. Hoewel de windstilte in alles tegengesteld is aan de storm, is zij, met de storm, een vorm van chaos. Het is overigens opmerkelijk dat de voorwereldlijke chaos in de 16e-eeuwse cosmologische poëzie van Ronsard en Du Bartas beschreven wordt zowel in termen van een teveel aan beweging als van een absolute beweginglooshei: *les extrêmes se touchent.*

De beide vormen van chaos, de turbulente en de bewegingloze, liggen aan de basis van de vele monsterlijke wezens, die Pantagruel en zijn metgezellen op hun reis tegenkomen. De reeds genoemde walvis is natuurlijk een vorm van turbulente chaos. Tegenover de joyeuze Papimanen staan de droefgeestige Papefiegen, tegenover de turbulente Bringuenarilles

staan de flegmatieke windeters van Ruach, tegenover de strijdlustige Worsten van het eiland Farouche staat de melancholieke, uitgeteerde Quaresmeprenant. Dit laatste monster wordt beschreven in het meest statische portret uit de Franse letterkunde. Eerst worden 77 lichaamsdelen van zijn inwendige anatomie opgesomd en vergeleken met voorwerpen: 'Quaresmeprenant heeft [...] de trommelholten als een molentje; de rotsbeenderen als een ganzewiek; de nek als een stoklantaarn; de zenuwen als een kraantje-lek', enzovoort (*GP* 547). Vervolgens worden op dezelfde wijze 64 uitwendige lichaamsdelen opgesomd, van voet tot kop (omdraaiing van het gebruikelijke van kop tot voet). De beschrijving van het monster eindigt met een opsomming van 36 pseudo-activiteiten van Quaresmeprenant, waarvan hier de bezigheden die te maken hebben met de windthematiek:

> Als hij boerde, waren het oesters in de schaal.
> Als hij niesde, waren het vaatjes vol mosterd.
> Als hij hoestte, waren het dozen kweeperenjam. [...]
> Als hij gaapte, waren het potten gepelde vruchten.
> Als hij zuchtte, waren het gerookte ossetongen. [...]
> Als hij snurkte, waren het teilen afgehaalde bonen.
> Als hij knorde, waren het varkenspootjes in de reuzel. [...]
> Als hij blies, waren het offerblokken voor de aflaten. [...]
> Als hij een harde liet, waren het slobkousen van bruin rundleer.
> Als hij een zachte liet, waren het laarsjes van Cordova. (*GP* 580-81)

Synthese

De thematische tegenstelling tussen een te veel en een te weinig aan beweging kenmerkt ook, het gehele *Vierde Boek* door, de personages. De onbesuisde Broeder Jan, die zonder nadenken tot actie overgaat, staat tegenover de inactieve, besluiteloze Panurg, die in perioden van gevaar volkomen geparalyseerd is (zie de bovengeciteerde passage uit de stormscène). Als we denken aan het beroemde, ook aan Rabelais bekende adagium van Erasmus, *Festina lente* (Haast je langzaam), dan is Broeder Jan de personificatie van de *festina*-mens (Erasmus noemt als voorbeeld Achilles) en Panurg de *lente*-mens (Erasmus noemt Agamemnon en Sardanapal). In de persoon van Pantagruel vallen beide antithetische karaktertrekken samen in een synthese, een *coïncidentia oppositorum*: hij belichaamt het hooggeprezen *festina lente*-ideaal.

Dit geldt ook voor de windthematiek: tussen de beide tegengestelde vormen van chaotische wind (storm en windstilte) waait de gunstige wind. Omdat de reis naar het Noord-Westen gaat, is de gunstige wind een zuidenwind, met variaties van Oost tot Zuid-West, winden die met poëtische namen worden aangeduid: Levant, Zephir, Garbin, Aguyon. Deze zachte winden waarborgen de voortgang van de vloot, en zijn ook de oorzaak van de vrolijkheid van de personages, die zich bezighouden met zorgeloos gekeuvel ('menuz propos'). De wind wordt altijd in één adem genoemd met deze vrolijkheid, en is soms zelfs zeugmatisch daarmee verstrengeld: 'Nous navigasmes par un jour en sérénité et tout plaisir' en: 'Continuant le bon vent et ces joyeux propos'.

Euforie

De euforische werking van de wind komt nog het beste tot uiting in de passage die het opsteken van de wind beschrijft, onmiddelijk na de periode van windstilte. Gezien zijn stormachtige karakter is het niet verwonderlijk dat het Broeder Jan is die als eerste 'cestuy tant obstiné silence' ('deze zo drukkende stilte') doorbreekt, door te vragen 'maniere de haulser le temps en calme?' ('Wat is de manier om een stil getij te verdrijven?'; in deze vertaling lukt het Sandfort niet de ambiguïteit van het woord *temps* ('weer' en 'tijd') weer te geven, *GP* 660). Deze vraag heeft de terugkeer van de activiteit bij zijn metgezellen tot gevolg. Het is alsof allen bevangen worden door

een *furor poeticus*: men vertelt elkaar anecdotes, men rijmt, maakt woordgrapjes, geeft opsommingen, enz. Er wordt eten en drinken aangedragen, en tijdens dit spontane banket steekt er een wind op. Dit geeft Pantagruel de gelegenheid een antwoord te geven op de vraag van Broeder Jan:

> Thans hebben wij dus enkel nog het vraagstuk van broer Jan uit de wereld te helpen: 'Wat is de manier om een stil getij te verdrijven?' Hebben we het niet naar hartelust verdreven en opgevrolijkt? Wappert onze wimpel daar niet fier van de mars? Hoort gij de wind niet door onze zeilen fluiten? Zie onze kabels, touwen en schootlijnen, hoe strak niet gespannen! Met de wijn uit de vaten te hijsen en te drijven, verdrijven wij meteen de tijd ['haulser le temps'], door een geheimzinnig in de natuur schuilende verwantschap ['par occulte sympathie de nature']. (*GP* 665)[8.]

Alles keert weer terug naar de harmonie van wind en woord: de reis kan onbekommerd voortgezet worden, zoals het incipit van de volgende episode duidelijk maakt: 'Continuant le bon vent et ces joyeux paroles'.

Spiritus

Dit opsteken van de wind, dat samenvalt met de overgang van verbale inertie naar poëtische activiteit roept sterke associaties op met het Pinksterfeest, zoals dit beschreven is in *Handelingen* 2:1-13. De twaalf opvarenden zitten, evenals de Twaalf Apostelen, triest bij elkaar; de wind ('spiritus', volgens de Vulgaat) steekt plotseling op en vult de plaats waar zij verzameld zijn. De Geest (alweer 'Spiritus', aldus de Vulgaat) daalt neer en verleent de apostelen een *nuchtere dronkenschap*: zij lijken 'vol zoeten wijns', maar preciseert *Handelingen* 2:12-15 in de Statenvertaling, 'deze zijn niet dronken, gelijk gij vermoedt'. Dit alles lijkt *mutatis mutandis* ook op te gaan voor de Pantagruelisten.[9.]

Gezien de rijke connotaties die het Pinksterfeest heeft in het humanistisch denken, is het niet toevallig dat het *Vierde Boek*, het laatste tijdens het leven van Rabelais gepubliceerde werk (1552), een dergelijke apotheose heeft. Het zou te ver voeren, in dit korte bestek, in te gaan op de ingewikkelde theologische implicaties van het Pinksterfeest in de 16e eeuw, en de verhulde stellingname van Rabelais betreffende het vraagstuk van de eucharistie, het hoofdonderwerp van het Concilie van Trente in 1552[10.]. Vanuit een meer literair oogpunt kan hier volstaan worden met een van de interpretaties die de humanisten van het Pinksterfeest gaven: zij beschouwden de glossolalie van de apostelen als de christelijke rectificatie van de Babylonische spraakverwarring. De spraakverwarring van Babel (waarin we de beide tegengestelde vormen van chaos aantreffen: de tumultueuze spraakverwarring leidde immers tot daadloosheid), wordt door het Pinksterfeest tot een harmonische orde gebracht, zoals dit ook in het *Vierde Boek* gebeurt.

Aldus blijkt het einde van het *Vierde Boek* metadiscursief te zijn: het handelt over zijn eigen ontstaansprincipe, namelijk de dichterlijke inspiratie. In de ultieme interpretatie die Pantagruel geeft van het opsteken van de wind, wordt deze ver boven

alle scatologie verheven. Pantagruel laat de twee traditionele symbolen van dichterlijke inspiratie, wind en wijn, samenvallen in de prachtige mythe van *Bacchus psilax*, de gevleugelde Bacchus:

> Weet gij niet, dat eertijds de Amycleeërs boven alle goden de edele vader Bacchus vereerden en aanbaden en hem de hoogst voegzame en toepasselijke naam *Psila* gaven? *Psila* is Dorisch en betekent vleugels. Want evenals de vogels met behulp van hun vleugels licht tot hoog in het luchtruim stijgen, wordt met de hulp van Bacchus (dat is, die kostelijk smakende wijn) 's mensen geest omhoog geheven, de zwaarte van zijn lichaam merkbaar verlicht, en al het aan de aarde gebondene dat in hem huisde, los en lenig gemaakt. (*GP* 666)

Maar, zoals zo vaak bij Rabelais het geval is, heeft ook deze etherische passage zijn groteske tegenhanger. De laatste bladzijden van het

Vierde Boek beschrijven hoe Panurg, besmeurd met zijn eigen ontlasting, zijn persoonlijke variant geeft van de verheven *furor poeticus* die Pantagruel in vervoering bracht. Op zijn manier dichterlijk geïnspireerd, prijst hij zijn eigen uitwerpselen in een lofrede die gepaard gaat met een uitnodiging tot drinken, en waarmee het *Vierde Boek* eindigt:

> Wat, duivel, is dat hier? Noem je dit diarrhee, drek, drollen, stront, kak, mest, schijt, viegen of knollen? Ik geloof dat het saffraan van Hibernia is. Ho, ho, hie! 't Is saffraan van Hibernia. Vast! Daar wil ik nu dadelijk op drinken. (*GP* 672)

In de komische spanning tussen het verhevene en het lage in de mens ligt de essentie van Rabelais' schrijverschap.

Eindnoten:

1. Ik citeer Rabelais naar de *Oeuvres complètes*, ed. Guy Demerson, Parijs, Seuil, 1973. Het gedeeltelijk apocriefe *Cinquième Livre* laat ik buiten beschouwing. Waar mogelijk citeer ik de Nederlandse vertaling van J.A. Sandfort (1971[4]): François Rabelais, *Gargantua en Pantagruel*, Amsterdam, De Arbeiderspers (afk. *GP*).
2. Claude Gaignebet, *'A plus hault sens'. L'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Parijs, Maisonneuve et Larose, 1986, 2 delen.
3. Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, vert. Andrée Robel, Parijs, Gallimard, 1970.
4. Andere vormen van wind, die in dit artikel niet ter sprake komen, vindt men vermeld in de *Sermon joyeux des quatre vents* (ca. 1500), uitgegeven door Jelle Koopmans, die in zijn commentaar geregeld naar Rabelais verwijst (*Recueil de sermons joyeux*, éd. Jelle Koopmans, Genève, Droz, 1988).
5. Voor de precieze bibliografische referenties van de rest van dit artikel, en een wat meer uitgewerkte argumentatie, zie mijn *Voyage et écriture. Etude sur le* Quart Livre *de Rabelais*, Genève, Droz, 1987.
6. Zie Frank Lestringant, 'La famille des "tempêtes en mer": essai de généalogie (Rabelais, Thevet et quelques autres)', in *Etudes de Lettres* (1984), no. 2, p. 45-62.
7. De uitdrukking is van Shakespeares tijdgenoot Bacon. Voor de receptie van Rabelais in Engeland, zie Huntington Brown, *Rabelais in English Literature*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1933.
8. Over het begrip 'sympathie' in het wereldbeeld van de Renaissance, zie Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, hoofstuk 2: 'La prose du monde'.
9. Over andere voorbeelden van 'nuchtere dronkenschap' bij Rabelais, zie S. Dresden, *Rabelais - Nuchtere dronkenschap*, Amsterdam, 1972, In: 'Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde, Nieuwe reeks, deel 35, no. 4 (1972), p. 174-210
10. Voor de christelijke typologie van Pinksteren en de talrijke toespelingen op de eucharistie in de episode van de windstilte, zie hfst. 'Au large de Chaneph: eucharistie et interprétation' in mijn *Voyage et écriture*, *o.c.*, p. 193-206.

Reinier Leushuis

Het proza van de wereld en de uitwassen van Rabelais
Rabelais, een 'dronken' epistemoloog

In zo niet het beroemdste, dan toch wel het meest opzienbarende boek van de Franse filosoof Michel Foucault, Les Mots et les Choses[1.], *vinden we interessante aanknopingspunten voor een nieuwe kijk op het universum dat de boeken van Rabelais ons schetsen en op de taal waarin dat gebeurt. We zullen zien dat in het door Foucault op 'archeologische' wijze blootgelegde* épistémè *(een tijdgebonden configuratie van al dan niet empirische wereldbeschouwingen) Rabelais, met zijn groteske verbale uitwassen, een vreemde eend in de bijt was. Maar wel een die een bijzonder woordje mee kwaakte.*

Het proza van de wereld

Hoewel Foucaults boek in eerste instantie een uitdagende verklaring tracht te geven van het opduiken van de menswetenschappen in de geschiedenis van het menselijk denken, bevat het tweede hoofdstuk een interessante verhandeling over de visie op de wereld in het zestiende-eeuwse denken.

Foucault probeert in het algemeen te omschrijven waaruit in verschillende perioden van de geschiedenis het *épistémè* bestaat. Hij verstaat hieronder een door een aantal bestaansvoorwaarden bepaalde configuratie van het menselijke (wetenschappelijke) denken op een bepaald punt in de geschiedenis. Uit elk épistémè vloeit een waarheidsvisie voort, die door dezelfde bestaansvoorwaarden beperkt wordt. Nieuw aan deze denkbeelden was dat ze weigeren kennis en weten als een langzaam proces van perfectionering te zien. Elke tijd heeft zijn waarheidsidee en we kunnen dat niet definiëren vanuit zijn plaats op de weg naar het Ultieme Weten, maar slechts vanuit zijn tijdsgebonden bestaansvoorwaarden, die we moeten zien bloot te leggen.[2.]

Welnu, in het genoemde hoofdstuk getiteld 'La prose du monde' (Het proza van de wereld), laat Foucault zien hoe het zestiende-eeuwse épistémè nog sterk is geënt op het Godsidee als bestaansvoorwaarde van alle weten en kennis. De wereld en alle

dingen die daarin een plaats hebben werden gezien als een gigantische doch perfecte classificatie van de hand van God. Alles wat we om ons heen zien, zo dacht de zestiende-eeuwse epistemoloog, is door de hand van God geschreven in het grote ‘Boek van de wereld’, waarvan de Bijbel en de Klassieken de aardse afschriften zijn. Alles op exact de juiste plaats. Aan de

mens slechts dat systeem met bewondering te bestuderen, de tekens ervan te interpreteren, de verbanden te achterhalen, kortom, het Boek te lezen.

Het interpreteren van die tekens en verbanden had uiteraard niets van doen met onze empirische oorzaak-gevolg redeneringen. Foucault geeft grappige voorbeelden van verbanden als de *convenientia*, waarbij alles wat aan elkaar grenst in een perfect gespiegelde wisselwerking staat; het land grenst aan de zee en aan de hemel, *dus* er zijn evenveel wezens op de aarde als vissen in de zee en vogels in de lucht. Of het koppel *sympathie/anti-sympathie*, dat verklaart waarom sommige elementen andere aantrekken of afstoten en dus waarom de hele boel in beweging staat. Zo staat de Indische rat[3.] in een *anti-sympathie* verhouding met de krokodil, hetgeen verklaart waarom hij bij de krokodil naar binnen kruipt, ‘z'n ingewanden wegvreet en via de buik het dode dier verlaat’.

Het weten in dit épistémè is tegelijkertijd zeer overvloedig en zeer arm. Overvloedig, omdat ‘weten’ dus eigenlijk betekende: alles wat je ziet bij elkaar optellen.

> De enige vorm van verbinding tussen de kenniselementen is de optelling. Vandaar die enorme kolommen, vandaar hun monotonie. (*MC* 45)[4.]

En hoewel de classificatie van elementen en wezens oneindig *leek*, was ze dat in werkelijkheid niet, want: ‘als het moest kon je ze altijd tellen.’ Het weten is ook arm, omdat, zoals Foucault zegt, de fundamenten van deze kennis veel te zandig waren om dergelijke opstapelingen te dragen.

Voor we vanuit deze gigantische wereldclassificatie Rabelais' universum gaan bestuderen, eerst een afsluitende opmerking over de taal, die een tweeledig karakter had in dit épistémè. De menselijke taal was in eerste instantie één van de vormen waarin de tekenen ons geopenbaard werden. Zo maakten de woorden van de Bijbel en van de teksten uit de klassieke Oudheid deel uit van alle tekenen die God op de aarde had gedeponeerd. Kwestie was slechts ook deze zo goed mogelijk te interpreteren.

Daarnaast was de taal ook zelf een deelgebiedje van de classificatie:

> Haar elementen hebben, net zoals dieren, planten of sterren, hun wetmatige verwantschappen. (*MC* 50)

Zaken zoals syntaxis, grammatica en morfologie waren kleine, maar streng geordende deelgebiedjes van de totale classificatie.

Kortom, ‘wat God in de wereld heeft gedeponeerd zijn de geschreven woorden’, die zowel deel uitmaken van het totale systeem, als daarbinnen een duidende functie hebben. Daarom ook zijn ze opgeschreven en niet slechts in het menselijke geheugen gezet, ‘[...] en het is in een boek dat we het ware Woord zullen vinden’. (*MC* 53)

Rabelais als epistemoloog

Uitgaande van deze ideeën, zouden we het werk van Rabelais in eerste instantie als een mooi staaltje van zestiende-eeuwse 'epistemologie' kunnen lezen. We vinden dan een humanist die de wereld ziet als de eindige classificatie van God waar we het over hadden, weerspiegeld in Bijbel en uiteraard de Klassieken. In de trant van de (humanistische) wetenschap[5.], ziet hij vergroting van kennis als het opstapelen van verschijnselen en het interpreteren van de verbanden ertussen.

Een mooi voorbeeld voor deze stelling is het onderricht dat Gargantua krijgt van leermeester Ponocrates. Middels een strak gareel van studie en onderwijs ('opdat geen uur van de dag verloren ging') probeert Ponocrates het universum in de kop van de reus te krijgen. Hij laat hem het 'Boek van de wereld' lezen, maar ook de weerspiegeling hiervan in de Schrift en de Klassieken. Zo babbelen zij vrolijk:

> [...] over de deugddoende vermogens, de hoedanigheid, de goede werking en de aard van hetgeen hun aan tafel werd opgediend: brood, wijn, water, zout, vlezen, vis,

> vruchten, groenten, kruiden en hoe die werden toebereid. Dus doende, leerden zij alle daarop betrekking hebbende passages uit Plinius, Atheneus, Dioscorides [...] en zulken meer. (*GP* 76)

Gargantua maakt zich snel de rekenkunst, de meetkunde en, in het observeren van de sterren, de astronomie eigen. En passeren zij een wei:

> [...] dan bekeken zij bomen en kruiden, deze vergelijkend met de boeken der ouden. (*GP* 79)

De hele passage ademt de sfeer van het vergaren, lees: opstapelen van zoveel mogelijk kennis op een zo efficiënt mogelijke manier.

De taal speelt bovendien duidelijk de dubbelrol die het épistémè hem toewijst. Ze openbaart Gargantua de te interpreteren tekens in de boeken. Zo wordt hem elke ochtend om vier uur bij het opstaan een bladzijde uit de Bijbel voorgelezen, vervolgens:

> [...] herhaalde zijn leermeester het gelezene en verklaarde hem de meer duistere en moeilijke punten. (*GP* 75)

Anderzijds vormt de taal ook een apart deel-systeempje dat Gargantua dient te kennen. Zo moet hij het Romeinse schrift leren en zich handig maken in het hanteren van taal in verzen:

> [zij] gaven elkander een paar grappige latijnse epigrammen op en maakten daar dan in het Frans rondelen en balladen van. (*GP* 83-84)

Kolommen en monotonie

Andere getuigen van het zestiende-eeuwse épistémè bij Rabelais zijn de monotone en plethorische opsommingen waar Foucault over spreekt. In alle vijf boeken vinden we naar allesomvattendheid strevende opsommingen die, voorbijgaand aan hun beschrijvende functie in het verhaal, trachten het universum te weerspiegelen. Neem bijvoorbeeld de enorme opsomming van soorten verdedigingswerken en wapentuig in de proloog van het *Derde Boek*, volgens Bakhtin '[...] the largest listing of its kind in world literature'.[6]

Deze opsommingen zijn inderdaad ook vaak gegoten in de typografische vorm van kolommen; de spelletjes die Gargantua speelt (*Gargantua*, hoofdstuk 22), de helden van de Oudheid en het Christendom (*Pantagruel*, hoofdstuk 30), de wetenschappelijke opsomming van reptielen (*Vierde Boek*, hoofdstuk 64) en, vooral niet te vergeten, de eindeloze lijsten gerechten en etenswaren in het *Vierde Boek* en *Vijfde Boek*.[7]

Eén ding valt echter meteen op; monotonie kan Rabelais niet verweten worden. De opsommingen, zoals die van etenswaren, zijn voor ons op zijn minst fascinerend

en vanwege de burleske terminologie vaak ook zeer komisch. Maar er is bij de rabelaisiaanse classificaties nog meer aan de hand.

Grenzen en uitwassen

Voor we een tweede lezing van Rabelais' ‘epistemologie’ wagen, moeten we eerst even terug naar Foucault. In een aantal vroege essays over literatuur betoogt hij dat de moderne literatuur de grenzen van het rationele taalgebruik overschrijdt. Dit in navolging van het moderne denken, dat een grote leegte ontdekte aan de andere kant van het rationele denken, sinds ze de idee van een allesbeheersende God in die ruimte had opgegeven. Schrijvers als Artaud, Blanchot en Bataille exploreren deze ruimte (Foucault spreekt van een ‘espace infini’) door het opgeven van de saussuriaanse begrippen betekenisdrager vs. concept. Een gevolg van dit grensoverschrijdend schrijven is dat de instantie van het schrijvend subject vervaagt en de taal zijn eigen weg gaat in de leegte (‘een eindeloze verdubbeling van de taal’).[8.]

Het voert natuurlijk te ver om Rabelais' schrijven grensoverschrijdend te noemen en hem als een voorloper te zien van genoemde auteurs. Van de andere kant bevat zijn proza meer dan de groteske en parodiërende effecten die vele specialisten zo uitvoerig bestu-

deerd hebben. Jean Larmat bijvoorbeeld geeft in zijn lijvige studie een schematisch overzicht van de syntactische, verbale en fonetische procédés die Rabelais hanteert om zijn komische en parodiërende effecten te bereiken. Maar ook Larmat vraagt zich tenslotte af of de schrijver tijdens deze 'ivresse verbale' (verbale dronkenschap) nog wel meester is van zijn schrijven en geeft toe dat bij Rabelais:

> [...] de woorden nog wel in dienst staan van de ideeën, maar dat de ideeën vaak de woorden moeten volgen.[9.]

Het rabelaisiaanse woord kan de grens van het rationele schrijven niet overschrijden, maar probeert, lijkt het, wel het te grote gewicht van het concept van zich af te schudden. Het directe gevolg is echter dat Rabelais met zijn verbale uitwassen wel een andere grens overschrijdt; die van het klassieke zestiende-eeuwse épistémè. Hij schrijft in zijn verbale dronkenschap de goddelijke wereldclassificatie aan gruzelementen. Zijn taal, overdadig geworden, wil aan de rationele druk ontsnappen, en in plaats van het systeem te duiden, lijkt hij het te willen ridiculiseren, op te willen blazen in groteske passages, woeste woordenstromen en uit de hand lopende opsommingen.

Optellen en opblazen

In een tweede lezing zullen we dus zien dat Rabelais als epistemoloog niet veel meer van het épistémè overlaat. Laten we eerst weer kijken naar de passage over Gargantua's onderricht. Er zou, hadden we gezien, een poging gedaan worden het universum in zijn geheel te leren. Maar als we de passage nog eens kritisch doornemen, komen we tot de conclusie dat het onmogelijk is voor één persoon al deze feiten te kennen. De astronomische hoeveelheden feiten die Gargantua per dag moet leren zijn een voorbeeld van rabelaisiaanse opblazing. Het zou wel een soort tijdloze superdag moeten zijn waarin dit allemaal aan bod kan komen (bovendien besteedt Gargantua de helft van zijn tijd aan fysieke oefening). Tenslotte beweert Rabelais ook nog dat Gargantua alles onthield '[...] zo precies en volledig, dat geen doctor er toen ook maar half zoveel van afwist als hij.'

Het is duidelijk dat Rabelais de classificatie van het universum ridiculiseert en de zwakheden van het zestiende-eeuwse épistémè wil aantonen. Het is ten ene male onmogelijk het universum te kennen door alles maar gewoon op te tellen, lijkt zijn boodschap te zijn.[10.]

Superkokelikantikaal gek

Vervolgens zijn daar ook weer de opsommingen en kolommen die meer dan eens uitmonden in verbale watervallen die uit de voegen van het zestiende-eeuwse épistémè barsten. Zo zouden we, als Pantagruel de inhoud van de bibliotheek van Saint Victor in Parijs beschrijft, een droge opsomming van klassieken verwachten, die de toenmalige kennis weerspiegelen. Op het menu staan echter:

> [...] de Broekzak van het Recht, [...] de Kunst om in gezelschap netjes een Poepje te laten, [...] het priesterlijk Pummeltje, [...] de Uitvinding van het Heilig Kruis. Kruis-of-Muntspel voor zes goocheme Paters, [...] Hoe verdrijft men de Kerkelijke Getijden [...]. (*GP* 212-13)

Andere voorbeelden van parodie en overdrijving van de classificatie zijn bijvoorbeeld de opsomming door broeder Jan van de toestanden waarin het mannelijk geslacht zich kan bevinden (een '[...] tomeloos, reuzig, glad, hittig, pittig, sappig klootje' of juist een: 'verpieterd, verflenst, afgeroomd, ontspierd, ontsopt, ingedroogd, snotterig lulletje' (*Derde Boek*, hoofdstuk 26 en 28), of die van de 218 soorten van gek-zijn van de nar Triboulet (eveneens in het *Derde Boek*). Zeker in deze laatste opsomming slaat Rabelais' verbale dronkenschap flink op hol en mocht er al een zestiende-eeuwse classificatie van de waanzin zijn, dan breekt Rabelais daar volledig uit. Een bloemlezing:

> [...] Maanzuchtig gek, Gek in b-kruis en b-mol, Grondsoppelijk gek, Gek op de trek, Transcendentaal gek, Summa cum

> laude gek, Almaniakkaal gek, 24-karaats gek, superkokelikantikaal gek [...]. (*GP* 412-13)

Het moge duidelijk zijn dat hier de goddelijke classificatie volledig geparodieerd en opgeblazen wordt. De taal is Rabelais' middel om die te doorbreken. De taal schiet voorbij aan de functie het épistémè te duiden en gaat een eigen leven leiden. Het is duidelijk wat Larmat zich afvroeg toen hij zei dat de ideeën de woorden moeten volgen. Ook Bakhtin beaamt dat dit gebruik van taal alleen mogelijk is als '[...] the serious goals of language have been dropped.'[11.] Je zou bijna kunnen zeggen dat Rabelais' taal in een soort Foucaultiaanse leegte komt waar hij zich eindeloos kan verdubbelen.

Ultieme waarheden

Rabelais was dus een vreemde eend in de zestiende-eeuwse epistemologische bijt. Daarin bleef hij echter wel altijd gevangen, want de echte grenzen van de ratio kon hij niet overschrijden. Hij kon ze slechts met parodie en verbale dronkenschap uitdagen. Maar uiteindelijk zal hij weer terugvallen in zijn geclassificeerde universum en op de rol die de taal daarin heeft.

Een voorbeeld van deze 'terugval' zou kunnen zijn dat de 'Ultieme Waarheid', waar Panurg en Pantagruel aan het eind van het *Derde Boek* besluiten naar op zoek te gaan, ook voor Rabelais is vastgelegd in een *Woord.* De zoektocht gaat naar dat ene, door God in de wereld geplaatste woord, dat het gehele universum zal verklaren. Rabelais lijkt geheel te blijven in de geest van zijn eeuw, ware het niet dat ook hier weer de parodie opduikt. Het Woord staat namelijk niet geschreven in een (goddelijk) boek, waar Foucault het ook over had, maar wordt geopenbaard door de goddelijke... Fles!! Als Panurg het Woord dan verneemt bereikt de parodie zijn apotheose; 'TRINC':

> [...] een altalig orakelwoord, door alle volkeren geëerd en verstaan, en het betekent bij ons: Drink. (*GP* 765)

Rabelais drijft, vanuit zijn tijd, de spot met door God in de wereld geplaatste Waarheden. Zijn parodiërende boodschap? Laten we maar drinken, want de boel om ons heen kunnen we toch niet kennen.

Eindnoten:

1. Foucault, M., *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966, (afk. *MC*). Nederlandse vertaling: *De woorden en de dingen*, Ambo, Baarn, 1987.
2. Foucault sprak in dat verband van een 'archeologische' werkwijze, die hij met name in het hierop volgende boek, *L'archéologie du savoir* (Gallimard, Paris, 1969) methodologisch heeft onderbouwd.

3. Foucault citeert uit zestiende-eeuwse wetenschappelijke teksten.
4. Alle citaten uit *Les Mots et les Choses* zijn een eigen vertaling, RH.
5. Men lette op het feit dat deze ‘classificerende’ wetenschap geheel past in de humanistische beweging, die de middeleeuwse scholastieke dialektiek verwerpt en de observerende mens ervoor in de plaats zet.
6. Bakhtin, M., *Rabelais and his world*, MIT-Press, 1968, p. 176.
7. Sandfort heeft de lijsten vaak ingekort en ook niet altijd in kolommen gepresenteerd. Zie hiervoor: F. Rabelais, *Oeuvres Complètes*, ‘Bibliothèque de la Pléiade’, Gallimard, Paris, 1955.
8. De essays die deze thematiek behandelen zijn vertaald en gebundeld onder de titel: *De verbeelding van de bibliotheek*, SUN, Nijmegen, 1986.
9. Larmat, J., *Le moyen âge dans le Gargantua de Rabelais*, Nice, 1973, p. 507-24.
10. In het verlengde hiervan kunnen we mijns insziens stellen dat Rabelais in deze passage juist niet een voorbeeld wil geven van de perfecte, universele Renaissance-mens, zoals door vele specialisten wordt aangenomen, maar deze ‘alleswetende’ mens juist belachelijk maakt en als onmogelijk beschouwt.
11. Bakhtin 1968, p. 422. Zie ook Sam Dresden die in *Rabelais - Nuchtere Dronkenschap* (Amsterdam, 1972) zegt dat Rabelais' werk ons in een woordenwereld brengt: ‘[...] waarin een andere logica, een andere samenhang van mens en wereld, kortom een eigen wetmatigheid heersen.’ (p. 7)

Jelle Koopmans

Rabelais en de monoloog

Tussen 1532 en 1552 publiceert de medicus en humanist François Rabelais vier boeken over de reuzen Gargantua en Pantagruel. Daarnaast is hij auteur van een spotprognosticatie, enige almanakken, humanistische brieven en wetenschappelijke tekstedities. Zijn reuzenkronieken hebben hem een aparte plaats in de literatuurgeschiedenis gegeven, waarbij met name zijn 'rabelaisiaanse stijl' veel geprezen, doch nooit echt verklaard is. Immer roemt men echter de rijkdom van zijn schrijverschap, waarin een krankzinnige accumulatie van erudiete knipoogjes gecombineerd wordt met een poging de Franse taal te verrijken met vele neologismen en de laat-middeleeuwse volkscultuur te verheffen binnen een nieuw satirisch kader van evangelistische belangstelling; steeds spreekt men over de enthousiaste uitbundigheid van de reuzenkronieken. Een duidelijk beeld van Rabelais hebben we daardoor echter niet gekregen.

Culturele amfibie

Natuurlijk, er zijn vele gezichten van Rabelais blootgelegd. Rabelais als evangelist en sympathisant van een nieuwe hervormingsbeweging binnen de kerk; Rabelais als humanist en ontdekker van nieuwe methoden van tekstanalyse, als liefhebber van de Italiaanse en antieke cultuur en als criticus van Griekse en Latijnse schrijvers; Rabelais als vertolker van een vroegmoderne spotcultuur die zijn wortels in de late middeleeuwen zou hebben en Rabelais als de *rire gaulois*, als vertegenwoordiger van een eigen, typisch Franse, komische traditie. Daarin zijn wetenschappers niet altijd even vrij van vooronderstellingen geweest; Bakhtines studie over de relaties tussen Rabelais' werk en de laatmiddeleeuwse volkscultuur laat zich ook lezen als parabel van Russische toestanden in zijn tijd, en de Rabelais van Screech vertoont een groot aantal verdacht pre-Anglicaanse trekjes. Een beetje zoals men bij lezing van de, overigens uitstekende, Erasmus-biografie van Augustijn het idee krijgt dat Erasmus de stichter van de Vrije Universiteit moet zijn geweest. Het is in elk geval een keuze, die men nu maakt op basis van moderne extrapolaties. Naast dergelijke 'algemene' visies, waaruit eens te meer blijkt hoezeer het werk van deze vreemde 'culturele amfibie' ons ontgaat, is er een imposante massa meer punctuele studies verricht, waarin men geprobeerd heeft alle knipoogjes te annoteren en alle romantechnische bijzonderheden op het spoor te komen. Een rode draad die door de Rabelais-kritiek loopt is zijn onvatbaarheid: Screech heeft de positie van de lezer eens vergeleken met Thaumaste die na zijn ontmoeting met Panurg zo verbaasd is (vandaar zijn naam), dat hij niet beter weet te doen dan er een boek over te publiceren (*Pantagruel*, hoofdstuk 19).

Toneelcultuur

Rabelais' werk leunt (zoals ik hoop duidelijk te maken) sterk aan tegen een dramatische monoloogtraditie; daarnaast vertoont het in bredere zin verwantschap met het (sub)culturele kader waarbinnen het toneel functioneerde. Binnen het toneel van 15e en 16e eeuw kende men speel teksten voor één acteur die soms sterk neigden naar tekstuele parodie (spotpreken, spotprognosticaties, spottestamenten), maar vaker probeerden een type belachelijk te maken (snoevende soldaten, bedienden die ‘alles kunnen’, artsen die elke kwaal genezen). De Franse toneelmonoloog staat als literair genre niet op zichzelf. In de eerste plaats bestaat er een band met de feestcultuur, soms populair en/of publiek, soms geleerd en besloten. In de tweede plaats kan die toneelcultuur niet los worden gezien

van bepaalde types: acteurs en zotten. De hele zottentraditie is natuurlijk een erfenis van de middeleeuwse narren, maar er is iets veranderd. De opkomst van de *morosoof*, de wijze zot, de gek die de waarheid durft te spreken waar de wijzen zwijgen, is in die periode vrij algemeen: Erasmus' *Lof der Zotheid*, anekdotes over de nar van René d'Anjou, Triboulet en over Gonnella aan het hof van Ferrara maken dat duidelijk. Wel is opmerkelijk dat de term *morosoof* door Rabelais bedacht is, om Triboulet aan te duiden in het *Tiers Livre.* In de derde plaats wordt de toneelcultuur vooral gekenmerkt door kluchten en zottenspelen: *farces* en *sotties.* De kluchten actualiseren een bedrieger-bedrogen-thema (vaak in overspelige context) binnen een alledaags kader, men denke aan de klucht over advocaat Pathelin; de zottenspelen kiezen voor een cryptische kritiek onder het mom van zotheid en allegorie. *Sotties* zijn vaak politiek van karakter en stellen de problematiek van *Maugouverne* (Quaetregiment, Misrule) aan de orde. De toneelzotten zijn ook, op hun manier, wijs. In de vierde plaats moet die toneelcultuur geplaatst worden binnen broederschappen als de gildes en een studentikoze cultuur. Men denke aan de *Basoches* (wat we tegenwoordig het cabaret van de jonge balie zouden noemen, of een pleitgezelschap als *Door Tijd en Vlijt*), die bijeenkwamen om parodistische processen, zogenaamde *causes grasses*, op te voeren. We weten dat Rabelais ook jurist was en hij zal ongetwijfeld in zijn studententijd contact gehad hebben met dergelijke spotgezelschappen. In elk geval zegt hij zelf dat hij in Montpellier met een aantal mede-studenten *la morale comédie de celui qui espousa une femme mute* (‘de allegorische comedie van de man die een stomme vrouw huwde’), heeft gespeeld. Bovendien verklaart hij ons in het *Tiers Livre* als hij komt te spreken over de dichter Raminagrobis (‘de snoever’), dat de Basoche uit diens tweede huwelijk, met *la Grande Gorre* (‘syfilis’).

Mijn uitgangspunt ligt dus dicht bij dat van Bakhtine: Rabelais is niet los te zien van een dwarse, komische cultuur. Of dat echter, zoals Bakhtine wil, voor alles een volkscultuur is met een specifieke functie blijft de vraag. Meer en meer wordt duidelijk dat die volkscultuur eigenlijk zo heel volks niet was en dat men te lichtvaardig alle gloriflcaties van het ‘lagere’ (drank, eten en sex) met de cultuur van het marktplein gelijk heeft willen stellen. Juist ook binnen ‘geleerde’ en ‘verheven’ kringen werd dit soort (quasi-)volkse elementen uitgebreid geëxploiteerd, misschien als retorische oefening, misschien ook als een meer wezenlijk onderdeel. Het aardse, het lichamelijke, staat ook in verband met de opkomst van de medische wetenschap: men denke verder aan de dissecties die Rabelais in Montpellier verricht heeft (dissecties waren theatrale fenomenen!). Ook de *sotties*, de satirische zottenspelen, zijn eerder studentikoos en cabaretesk dan volks; de Parijse profane toneelcultuur werd waarschijnlijk gedragen door intellectuelen die in de marginaliteit terecht gekomen waren: de wereld van François Villon en van de Basoche. Denken we bijvoorbeeld aan Jean de l'Espine, heer van de Pont-Alais, bijgenaamd Songecreux (‘hij die droomt op een lege maag?’): in 1512 een belangrijk acteur in Parijs, later actief in de provincie, maar ook gevangengezet en tegen het einde van zijn leven ambtenaar bij het Châtelet, de Parijse gevangenis. Rabelais noemt hem meermalen, en neemt een van zijn werken op in de imaginaire bibliotheek van Saint-Victor. Ook valt te denken aan de zot Triboulet, een komisch type, eerst geïncarneerd door de nar van koning René van Anjou en Sicilië en later door de nar van Frans I. In enkele anekdotes laat Rabelais hem optreden, bijvoorbeeld in de onderwereld waar hij samen met Caillette kardinaal is! Die onderwereldscène somt ook een hele serie

(on)mogelijke beroepen op en doet daarin denken aan de *tout faire*-thematiek. Een van de beroemdste monoloog-snoevers is de *Franc-Archer de Baignolet*, een schrikachtige *miles gloriosus*, die ook in de onderwereld optreedt en wiens tekst al was bijgezet in de imaginaire bibliotheek van Saint-Victor.

Maître Alcofrybas en de proloog tot *Pantagruel*

De *Pantagruel* begint met een monoloog waarin de spreker, maître Alcofrybas, kenne-

lijk op basis van zijn medische autoriteit, zijn boekje aanprijst als remedie tegen alle ziektes. Tevens wijst hij op het waarheidsgehalte van de kroniek, want hij is zelf bediende geweest bij Pantagruel. Deze proloog-spreker is dus duidelijk niet Rabelais, maar een fictioneel personage, Alcofrybas Nasier, die zich als snoevende bediende presenteert. Deze besluit de proloog met een serie vreselijke verwensingen.

Twee belangrijke elementen komen duidelijk naar voren in deze proloog: een tekstuele structuur, die van de snoeversmonoloog, en een personage, dat van de medicus en/ of bediende. Daarmee sluit de auteur impliciet aan bij de traditie van de dramatische monoloog. We zagen al dat er twee groepen monologen onderscheiden kunnen worden: de parodie van een tekstuele structuur, zoals de spotpreken en de spotprognosticaties (waaronder ook Rabelais' eigen *Pantagruéline pronostication*), en de satire van een bepaald type, zoals het belachelijk maken van een snoevende soldaat, een dokter, een bediende die ‘alles’ kan. De *homme à tout faire* is een personage dat zich voordoet als dagloner die zichzelf aanprijst en prat gaat op de meest onmogelijke combinaties van vaardigheden. Bijvoorbeeld: ‘Maître Aliboron qui de tout se mêle’; ‘Pacolet cousin germain de maître Aliboron’; ‘Watelet de tous les métiers’. Dat het anagram van François Rabelais, Alcofrybas Nasier, met het pseudo-arabische *Al*- begint, suggereert wetenschappelijke autoriteit en doet ook wel denken aan het personage Maître Aliboron, een snoevende alleskunner *qui de tout se mêle.* De manier waarop Alcofrybas zijn boekje aanprijst en daarin direct het publiek aanspreekt, dat hij onder meer een aangename *passe-temps* belooft, gaat direct terug op de toneelmonologen en vooral de opmerkelijke fusie van de bediende en de arts wijst in die richting. De series verwensingen vinden we daarentegen veelal in de spotpreken, waarin de *monitio* uit de serieuze preek, een verzoek voor allerlei groepen te bidden, geparodieerd wordt door iedereen alle kwaad toe te wensen.

De proloog bevat aldus twee essentiële gegevens uit de toneelmonologen: een charlatanesk personage en de parodie van een tekstuele structuur. Natuurlijk mist daarin het decor, de picturale kant van het toneel en de visuele handeling. Daardoor speelt Rabelais op subtiele wijze met de retorische *actio*, zoals Paul Smith heeft aangetoond. Later zullen we nog enkele voorbeelden daarvan tegenkomen.

Overigens moet het therapeutisch karakter van Rabelais' werk ook wel enigszins serieus genomen worden: anekdotenbundels en komische kluchten werden beschouwd als heilzaam: lachen helpt tegen allerlei kwalen, vooral tegen melancholie. Dat Rabelais echter ook lijders aan geslachtsziekten wil genezen, valt buiten de theorie van zijn tijd.

De *Pantagruéline pronostication* neemt de fictie van Alcofribas als bediende van Pantagruel over (hier wordt hij zelfs de wijnschenker); ook wordt hier de topos van de ‘van verre gekomen’ snoever opgevoerd. Die spotprognosticatie staat overigens bol van verwijzingen naar een speelsituatie; of hij echter ooit gespeeld is weten we niet.

Enkele jaren later, in de proloog tot de *Gargantua* richt Alcofribas (die inmiddels *abstractor van de quintessens* is geworden) zich openlijk tot alle syfilislijders en illustere dronkaards, die hij later zijn discipelen zal noemen en als *fous de séjour* afschildert. Daarmee sluit hij aan bij een traditie van teksten die zich expliciet tot marginalen richten. Veel *sotties* beginnen ook met een uitnodiging aan allerlei gespuis om naar de voorstelling te komen en dat gaat ook op voor de juridische parodieën en *causes grasses* van Guillaume Coquillart. Tevens besluit deze proloog met een

toast, net als in de spotpreken waar de inleiding (*prothema*) niet, zoals in de 'echte preek' werd afgesloten met een gebed, maar met een stevige teug wijn. Ook hier een *topos* die het in een gedrukte tekst niet echt doet. In de proloog tot het *Quart Livre* zit een soortgelijk spel, als de proloogspreker wil spreken over de heldere zon, maar per ongeluk 'de heldere wijn' zegt omdat hij die kennelijk in zijn hand houdt. Rabelais schrijft bewust prologen, geen voorwoorden, en Alcofrybas lijkt daarin op de *docteur prolocuteur* uit het toneel. Alcofribas is, anagram of niet, een personage, misschien zelfs een type.

De 'orale' toon in de prologen kan wijzen op voorleessituaties, maar wellicht kiest de schrij-

ver bewust voor een fictie van oraliteit: de gedrukte tekst als een nep-vertoning. In de opdracht van het *Quart Livre* meldt Rabelais echter dat zijn teksten voorgelezen werden aan koning Frans I, en in een bundel feestelijke parodieën van de Cornards, een zottengezelschap in Rouaan, vinden we dat men in 1541 Pantagruel leest tijdens een banket. Het gaat echter om een narratief verslag van een (ooit gehouden?) feest.

Pantagruel, omkering van de traditie en de taal in actie

Illusratie voor Pantagruel *(1537)*

Een zeer belangrijke verwijzing naar de toneelcultuur ligt al in de naam Pantagruel. De naam van diens vader, Gargantua, is ontleend aan de anonieme *Chroniques gargantuines* die Rabelais beweert voort te zetten in zijn roman en komt voort uit de Franse folklore, maar de keuze voor Pantagruel is opmerkelijk. De naam zou volgens Rabelais' eigen etymologie komen van *panta*: 'alles' en *gruel*: 'dorstig'. De naam bestond echter al eerder in de toneelcultuur (maar over de 'ware' etymologie tasten we in het duister): in de mysteriespelen is Penthagruel een kleine duivel die zout strooit in de kelen van slapende dronkaards. Al in de late vijftiende eeuw bestaan uitdrukkingen als 'Pantagruel heeft me bij de keel', of 'ik heb de Pantagruel' en Rabelais maakt er (bijvoorbeeld in hoofdstuk 7: 'We hebben de Panta-gruwel, onze kelen zijn verzouten') dankbaar gebruik van. Het toneel laat dan gewoon een acteur door de duivel bij de keel grijpen: de taal omgezet in handeling. Die allesverzengende dorst en alle fantasmata van overvloed aan spijs en drank bij Rabelais zijn overigens heel verklaarbaar: het jaar van publicatie van de roman kende extreme droogte. De uitdrukkingen met de naam Pantagruel duiden in de vijftiende-eeuwse toneelstukken als gezegd meestal op grote dorst, maar ook op keelaandoeningen die het spreken onmogelijk maken, zoals de pip. In die zin thematiseert de naam van de reus het gebruik van het gesproken woord, en de dialectiek tussen spreken en zwijgen doorloopt alle vier de romans. In enkele toneelstukken is Pantagruel de zoon van Proserpina, die in de late middeleeuwen als moeder aller duivels gezien wordt: een

detail dat Rabelais misschien heeft willen uitbuiten gezien zijn Luilekkerland-achtige fantasieën over alimentaire overvloed. Het kwade duivelde uit de mysteriespelen wordt bij Rabelais een goede reus. In de traditie van het religieus toneel, en met name in de hagiografische mysteriën, wordt de wereld van duivels echter vaak expliciet geassocieerd met carnavaleske taferelen en met vette keuken; die culinaire connotatie blijft bij Rabelais behouden. Het spel met de hagiografische traditie in *Pantagruel* is wat onderbelicht gebleven. Rabelais thematiseert in zijn reuzenkronieken de vraatzucht en dat lijkt sterk op een bewuste omkering van de ascese van heiligen. Al in de mysteriespelen zien we een carnavalisatie van vijanden van het Christendom: de arme heiligen worden dan gemarteld door wrede folteraars als Tailleboudin en Rifflandouille. Vette keuken is strijdig met het geloof en dus heidens. Maar uitgerekend deze twee figuren laat Rabelais in

zijn Vierde Boek terugkomen bij de fameuze Beulingslag (*bataille des andouilles*).

In feite is Pantagruel voorbestemd, want juist vanwege zijn naam zal hij tegen het eind van de *Pantagruel* een eclatante overwinning op de Dipsoden behalen. De Dipsoden zijn, etymologisch, de dorstigen. Het is overigens tekenend dat hun koning de naam Anarche draagt, wat ook sterk lijkt op een geleerde vertaling van Maugouverne, het Quaetregiment van de droogte. Als roman over de oppositie tussen de *Maugouverne* van de droogte en de carnavaleske overvloed gaat de roman (ook) over 1532 en sluit aan bij de actualiteit zoals ook de sotties dat doen.

Panurg, een *homme à tout faire*

In het negende hoofdstuk van de *Pantagruel* komt hij Panurg tegen, gekleed als een arme zwerver. Bij die eerste ontmoeting met Pantagruel doet Panurg de talen-episode uit de *Farce de maître Pathelin* nog eens stevig over: hij spreekt Pantagruel toe in veertien bestaande en imaginaire talen (waaronder Nederlands). Die passage contrasteert met de ontmoeting met de *écolier limousin* enkele hoofdstukken eerder: die spreekt in pseudo-Latijnse neologismen net als het toneeltype van de *Ecumeur de Latin* (de Latijn-schuimer, maar ook degene die Latijn zonder *-cum* spreekt). Etymologisch gezien is Panurg een alleskunner, een *pan-ourgos*, en daarin sluit hij aan bij de traditie van monoloogsprekers uit het toneel. Die presenteerden zich immers veelal als *homme à tout faire*, als knecht van vele meesters (maar meestal met twaalf ambachten en dertien ongelukken). Waarschijnlijk heeft Rabelais, via een typisch taalgrapje, de naam Panurg gebruikt als vertaling van *l'homme à tout faire.* In de kluchten komt die bijvoorbeeld voor als de *Badin qui se loue*, de ‘grapjas te huur’. In de satirische literatuur van 15e en 16e eeuw was de slechte kwaliteit van personeel overigens spreekwoordelijk. Die thematiek vinden we terug in het *Quart Livre*, waar frère Jean in Medamothi onder meer een schilderij koopt van een *valet qui cherche maître*: opnieuw een adunaton, een onmogelijkheid, maar tevens een knipoogje naar de Alcofrybas uit de proloog tot de *Pantagruel*: daar was juist het picturale afwezig, hier is juist de tekst en de handeling verdwenen. Ook gaat de laffe Panurg prat op allerlei militaire avonturen tegen de Turken (*Pantagruel* hoofdstuk 14, cf. de topos ‘van verre komen’) zoals we dat ook in de soldatenmonologen vinden. In de narratieve literatuur vinden we als meest bekende voorbeeld van een *homme à tout faire* het personage Ulenspiegel. Ulenspiegel is natuurlijk een onderdeel van een karakteristieke zottencultuur, maar het is zeker niet uit te sluiten dat Rabelais zijn avonturen gekend heeft. De oudste editie van *Ulenspiegel* dateert uit 1510-1511, maar de verhalen zijn waarschijnlijk veel ouder. Tegelijkertijd kan geconstateerd worden dat er veel Franse vertalingen bestonden vanaf ongeveer 1530, ook in verzamelbundels. Uitgaande van de drukgeschiedenis is Uienspiegel in Frankrijk veel populairder geweest dan in Nederland of Vlaanderen: het Ulenspiegel-boek werd tegen 1530 in het Frans vertaald en in 1531 bij Olivier Arnoullet in Lyon gedrukt, één jaar voor de Pantagruel, bij de grootste concurrent van Rabelais' drukker! In elk geval deelt Panurg de kwikzilverachtige slimheid van Ulenspiegel en poseert ook hij duidelijk als een *practical joker*, die vaak grappen uithaalt om de grap zelf. Dat is bijvoorbeeld duidelijk in hoofdstuk 22 van de *Pantagruel*, waar Panurg een Parijse dame door

honden laat bepissen. Ook Ulenspiegel is een onrustzaaier en een *valet qui se loue.* De avonturen van deze Saksische grapjas verhalen veelal hoe hij in dienst treedt bij een handwerksman of mecenas en aldaar door alles naar de letter te nemen binnen de kortste tijd een spoor van vernielingen achterlaat. Dat Ulenspiegel steeds verjaagd wordt en een nieuwe meester zoekt, wordt bij Rabelais omgekeerd door Panurg voorgoed aan Pantagruel te koppelen. Ulenspiegel is een schertsende *trickster* die alle ambachten aanvat, maar altijd erin slaagt, door alles letterlijk te nemen, anderen bij de neus te nemen. Daarin ligt zijn plezier, zijn *Freude am Bösen* en vaak combineert hij dat met een overdaad aan scatologie. Ook Ulenspiegel is een monoloogspreker: charlatan in Maagdenburg waar hij, op zijn manier, zal vliegen; bij de graaf van Hessen waar hij een

onzichtbaar schilderij verkoopt, in Pommeren waar hij een hagiografische preek houdt en in Praag waar hij een promotie-commissie in verwarring brengt. Die academische ceremonie doet overigens denken aan de *disputes* die we bij Rabelais vinden, bijvoorbeeld de gebarendialoog tussen Panurg en Thaumaste. Daar is ook tekenend dat Panurg, de *homme à tout faire*, de plaats van Pantagruel inneemt. Overigens is de naam Thaumaste waarschijnlijk een rabelaisiaanse vertaling van het type van de *Ebahi*, zoals we dat bijvoorbeeld kennen uit de *Sottie des Ebahis.*

Het is ook niet zonder betekenis dat Panurg chronisch lijdt aan de ziekte *faulte-d'argent-c'est douleur nonpareille* ('geldgebrek doet onvergelijkelijk veel pijn'); dat is de titel van een liedje, maar ook een obsessie die we veel in de toneelcultuur tegenkomen. In de hoofdstukken 3 tot en met 5 van het *Tiers Livre* speelt Rabelais met de oppositie tussen het woord en de munt in Panurgs lofzang op debiteuren en leners. Ook Ulenspiegel lijdt aan chronisch geldgebrek: hij weet echter altijd via de taal, via woordspelingen, betaling te omzeilen, net als de advocaat Pathelin, die juist door zijn waanzinscène met allerlei talen de lakenverkoper afpoeiert. In het *Tiers Livre* betaalt de zot Seigni Joan de geur van gebraden vlees met het gerinkel van geld, net als Ulenspiegel in historie 79 van de Duitse tekst.

Een van de meest opmerkelijke kanten van Panurg is wel dat hij in zekere zin een verdubbeling is van Alcofrybas. Alcofrybas stelt zichzelf voor als bediende van Pantagruel, maar in de tekst is het vooral Panurg die als zodanig functioneert. Heel duidelijk blijkt dit ook in hoofdstuk 32 van de *Pantagruel*, waar Maître Alcofribas de ambachtsheerlijkheid Salmigondis krijgt toegewezen, maar in het tweede hoofdstuk van het *Tiers Livre* is hij vervangen door Panurg. Bovendien thematiseert de naam Alcofribas *Nas*ier de neus; van Panurg wordt gezegd dat hij een adelaarsneus heeft. Die neus-thematiek komt weer terug in het *Tiers Livre*, in de persoon *Nazdecabre* ('geitenneus') die door Rabelais een echte Maître Aliboron wordt genoemd en die, net als Panurg bij het dispuut met Thaumaste, uitsluitend met tekens antwoordt.

Spreken en zwijgen

Rabelais gebruikt graag monologen in zijn werk om de ijdelheid van de taal bloot te leggen. In *Gargantua* is er bijvoorbeeld de ridicule rede van Janotus, die echter wel, net als Pathelin, zijn 'laken' mee kan nemen, een lange rede van een boodschapper in de oorlog en een lange rede van Gargantua voor de overwonnenen. Vaak disserteren de personages over non-problemen: waarom sommige monniken een langere neus (!) hebben dan anderen (*Gargantua*, hoofdstuk 40), waarom jonggehuwden niet de oorlog in hoeven (*Tiers Livre*, hoofdstuk 6). De rechter Bridoie (*brider les oies* wil zeggen: 'een gans teugelen', dus 'nutteloze dingen doen') dist in het *Tiers Livre* een enorm verhaal vol stupide verwijzingen en autoriteiten op om tenslotte per dobbelsteen te beslissen.

De dialoog bij Rabelais sluit vaak aan bij de structuur van toneeldialogen: het proces tussen Baisecul en Humevesne (*Pantagruel*, hoofdstuk 11) is een *cause grasse*, maar doet tevens denken aan toneelkoppels als Marchebeau en Galop, Beaucoup Voir en Joyeux Soudain. Het *Tiers Livre* sluit af met een proces: een theoloog, een arts en een filosoof spreken zich uit over het huwelijk. Voor de interventie van de

filosoof kiest Rabelais de dialoogstijl van de *sottie* die door Aubailly gekarakteriseerd wordt als staccatostijl; ook in de ‘praat der grage drinkers’ (*Gargantua*, hoofdstuk 5) gebruikt hij die stijl. Een aparte plaats neemt het zwijgen in. We zijn het gebarendispuut tussen Panurg en Thaumaste al tegengekomen, evenals de gebarenantwoorden van Nazdecabre. In hoofdstuk 19 van het *Tiers Livre* geeft Pantagruel ook zeer hoog op van het advies dat stommen geven en vertelt ter adstructie een scabreuze anecdote die zijn stelling ondergraaft. Misschien moet de komedie van *celui qui épousa une femme mute* in hetzelfde kader geplaatst worden. Er is wel gepoogd het zwijgen bij Rabelais in verband te brengen met middeleeuwse monastieke tradities; in elk geval sluit het aan bij Rabelais' spel met de *actio.* Tevens is het een poging om een adunaton, een onmogelijkheid te realiseren: de toneeltekst kan in druk gebracht worden; de handeling

niet en de stilte al helemaal niet (men denke ook aan het schilderij van Broeder Jan). Tevens is Pantagruel, naam en aanleiding van de tekst, ook een aandoening die het spreken onmogelijk maakt!

De literaire cultuur ten tijde van Rabelais kende een soort obsessie met het probleem van de betekenis. Zoals Ulenspiegel steeds weer laat zien dat taal niet betekent wat we denken en zoals de Franse rederijkers, de *rhétoriqueurs*, op experimentele wijze de grenzen van de taal proberen te vinden en in het toneel de meest uitzinnige abstracties trachten te visualiseren, zo sluit ook Rabelais aan bij de discussie. Daarvoor gebruikt hij, zoals we gezien hebben, types en structuren die hij ontleent aan de toneelcultuur van zijn tijd, en meer in het bijzonder aan de monoloog. Wel doet hij dat in een voortdurend spel van omkering.

Kortom: het is het, en ook weer niet: taal zegt niets, maar Rabelais produceert taal in overvloed; de gebaren worden voorgesteld als een natuurlijke taal, maar ze zijn uitsluitend obsceen. En zo ontsnapt Rabelais steeds weer, als een Ulenspiegel-achtige trickster die ons vastpint op onze definities en er zelf aan ontsnapt. En als we ons herinneren dat de tekst eigenlijk diende als remedie tegen ziektes en zien dat Rabelais in de proloog van het *Quart Livre* ziek zijn beschouwd als een *farce*, een klucht, voor drie personages (dokter, ziekte en zieke) kunnen we dat (ook) begrijpen als de medicus Rabelais die met zijn tekst de lezer bij de neus neemt.

Enkele belangrijke verwijzingen:

J.-C. Aubailly, *Le monologue, le dialogue et la sottie. Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du moyen âge et du début du XVIe siècle*, Parijs: Champion 1976.

M. Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Parijs: Gallimard 1970.

J. Koopmans & P. Verhuyck, *Sermon joyeux et truanderie (Villon - Nemo - Ulespiègle)*, Amsterdam: Rodopi 1987.

M.A. Screech, *Rabelais*, Londen: Duckworth 1979.

P.J. Smith, *Voyage et écriture. Etude sur le Quart Livre de Rabelais*, Genève: Droz 1987.

P.J. Smith & P. Verhuyck, 'Rabelais en het toneel', *in* RAPPORTS-Het Franse Boek 59 (1989) p. 146-51.

Paul J. Smith en Nic. van der Toorn
De Pantagruelijnse Jaarvoorspelling

De *Pantagruéline Prognostication*, waarvan hier de eerste modern-Nederlandse vertaling volgt, behoort tot de categorie van in vergetelheid geraakte meesterwerken. Deze onbekendheid is onterecht, maar wel verklaarbaar: de *Pantagruéline Prognostication* kan slechts gelezen worden met enige voorkennis van de literair-historische contekst, die betrekkelijk ver van de moderne lezer afstaat.

Het precieze verschijningsjaar van het werkje is niet bekend. Men vermoedt 1532 of begin 1533, omdat de titelpagina van de eerste druk vermeldt dat de jaarvoorspelling het jaar 1533 betreft. Het werkje kende onmiddelijk succes, zodat Rabelais er in 1542 een vermeerderde versie van publiceerde (samen met ander werk van zijn hand): nu niet voor één bepaald jaar, maar voor 'het eeuwige jaar' ('pour l'an perpétuel'). Deze ingreep maakte het mogelijk het werkje na 1542 nog ettelijke malen ongewijzigd te herdrukken.

De *Pantagruéline Prognostication* maakt deel uit van het genre van de satirische jaarvoorspellingen, die de spot drijven met de serieuze prognosticaties, die in groten getale gedrukt werden in zowel het Latijn als de volkstalen. De belangstelling voor dit soort teksten was groot: Rabelais spreekt van 'tal van Leuvense Jaarvoorspellingen' en van 'die dwaze astrologen uit Leuven, Neurenberg, Tübingen en Lyon'. Uit Leuven waren vooral Jean Thibault en Jasper Laet bekend als uitgevers van jaarvoorspellingen. Deze serieuze jaarvoorspellingen waren een doorn in het oog van de humanisten, die, zoals Rabelais bij monde van zijn personage Gargantua zegt, wel geloofden in de astronomie, maar van de astrologie niets moesten weten (*Pantagruel*, hoofdstuk 8). Het blijft echter in de praktijk onduidelijk waar precies de grens ligt tussen sterrenkunde en sterrenwichelarij. Interessant in dit verband is dat Rabelais zelf mogelijk ook een of meer serieuze prognosticaties op zijn naam heeft staan (facsimile-uitgave door M.A. Screech, 1980).

Hoewel de originaliteit van de *Pantagruéline Prognostication* buiten kijf staat, is het werkje niet ontstaan in een vacuüm: enkele passages zijn rechtstreeks geïnspireerd op een of meer Latijnse spotprognosticaties van Duitse makelij (zie hiervoor het commentaar van de editie Screech, 1974). Het bijzondere van de Rabelaisiaanse versie is dat het werkje een plaats krijgt in de mythologie van Gargantua en Pantagruel, en ook geschreven is in de humoristische stijl van Rabelais. Naast de tautologische grapjes, die eigen zijn aan het genre ('Dit jaar zullen de blinden maar weinig zien, de doven tamelijk slecht horen', enzovoorts), grijpt Rabelais voortdurend terug op de komische procédé's die zijn romanwerk kenmerken: woordgrapjes, groteske overdrijving, lange, assonerende opsommingen, lezersimprecaties (waarbij de lezer, als hij geen geloof hecht aan wat hij leest, de huid volgescholden krijgt). Bijzonder frequent zijn de pseudo-wetenschappelijke verwijzingen, meestal naar Arabische geleerden die een grote reputatie genoten in het door de humanisten verfoeide scholastieke denken van de Middeleeuwen. Ook het pseudoniem Alcofribas, waaronder Rabelais dit en ander werk publiceert, heeft een Arabische klank, en daarom de komische connotatie van onbetrouwbaarheid. Kenmerkend zijn ook de voordurende veranderingen in taalgebruik en toon: nu eens ernstig en verheven (als het gaat over de Bijbel), dan weer laag-bij-de-gronds. Archaïsch taalgebruik wordt

afgewisseld met eigentijdse uitdrukkingen, volksrijmpjes, enzovoorts. Het spreekt vanzelf dat het vertalen van een dergelijke gevarieerde en ludieke tekst geen sinecure is.

Wat overigens de precieze plaats is die de spotprognosticatie in het algemeen, en die van Rabelais in het bijzonder, inneemt in het uitgebreide corpus van facetieuze teksten (kluchten, leugenverhalen, spotsermoenen, - mandementen, en -dialogen) is nog niet geheel duidelijk. Ook over het geïntendeerde

lezerspubliek en de wijze van presentatie (moeten we denken aan een 'stillees'- of aan een voorleessituatie?) bestaat onzekerheid (zie over deze problematiek Van Kampen & Pleij, 1983 en Smith, 1992).

Het literaire succes van de *Pantagruéline Prognostication* is zeer groot. Reeds in de jaren vijftig van de 16e eeuw werd het vertaald in de Nederlanden. Zo staat er op de *Index* van 1570 een titel vermeld, *Prognosticatie van Pantagruel. Gandavi by Cauwel 54* (d.w.z.: gedrukt te Gent door Jan Cauweel in 1554), waarvan de tekst helaas niet bewaard is gebleven. De eerste overgeleverde vertaling verscheen in 1562 onder de titel *Nieuwe prognosticatie ende wonderlijcke calculatie van den toecomenden jaren, seer wonderlijck ende vremt om lesen. Ghecalculeert by M. Lieripe alias Gheldeloos.* Om eventuele problemen met de censuur te vermijden is uit de titel elke verwijzing naar Rabelais of zijn personage Pantagruel verdwenen. De Nederlanden hebben met deze vertaling een primeur: pas in 1572 verscheen de bekende Duitse bewerking van de *Pantagruéline Prognostication* van de hand van Johann Fischart onder de titel *Aller Practik Grossmutter.* In 1591 verscheen *A Wonderfull, strange and miraculous, Astrologicall Prognostication*, een anonieme, Engelse bewerking die wel toegeschreven is aan Thomas Nashe (zie Brown, 1933).

Na de *Lieripe* is de *Pantagruéline Prognostication* nog vertaald door Claudio Gallitalo (pseudoniem van N.J. Wieringa) en door hem gepubliceerd in zijn integrale Rabelaisvertaling uit 1682: *Alle de Geestige Werken van Mr. Francois Rabelais, Geneesheer.* De laatste Nederlandse bewerking die we gevonden hebben stamt uit 1730; het gaat hier om een passage uit de libertijnse roman *De verliefde reyziger door Vrankryk en Italien* door de literator Simon van Leeuwen, die de tekst van de *Pantagruéline Prognostication* bijna integraal in vertaling opneemt (Smith, 1989).

Onze vertaling van de *Pantagruéline Prognostication* is daarmee, voorzover wij weten, na meer dan twee eeuwen, de eerste modern-Nederlandse vertaling. Wij hebben als basistekst de uitgave van 1542 genomen, zoals deze bezorgd is door Screech (1974).

Geciteerde literatuur:

Huntington Brown, *Rabelais in Engiish Literature*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1933.

Hinke van Kampen, Herman Pleij e.a. (eds.), *Het zal koud zijn in 't water als 't vriest. Zestiende-eeuwse parodieën op gedrukte jaarvoospellingen*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1980.
M.A. Screech (ed.), *Pantagruéline Prognostication pour l'an 1533 [...]*, Parijs-Genève, Droz, 1974.
M.A. Screech (ed.), 'Seraphino Cabarsy ("Phrançoys Rabelais"), *La grant pronostication nouvelle pour lan mille cinq cens quarante et ung*', in *Etudes rabelaisiennes* 15 (1980), p. 179-209.
Paul J. Smith, 'Rabelais-ontleningen bij Simon van Leeuwen S.J.Z.', in *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Wederman* 12 (1989), p. 91-97.
Paul J. Smith, 'Voix et geste chez Rabelais', in *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 33 (1992), p. 133-143.

Zekere, waarachtige en onfeilbare Pantagruelijnse jaarvoorspelling

voor het eeuwige jaar

laatstelijk opgesteld ten behoeve en ter lering van warhoofden en aardsbeuzelaars

DOOR MEESTER ALCOFRIBAS[1]

meesterschenker van voornoemde Pantagruel

Van het Gulden Getal[2] *non dicitur*[3]; dat kan ik namelijk voor dit jaar niet vinden, hoe ik ook gerekend heb. Het zij zo. *Verte folium*[4]

1 Alcofribas Nasier: anagram van François Rabelais.
2 Berekening waarmee de data van de katholieke feestdagen vastgesteld worden.
3 ‘er is geen sprake van’: het Gulden Getal is natuurlijk niet te bepalen omdat het gaat om het eeuwige jaar.
4 ‘Sla de bladzijde om’.

Heil en vrede in Jezus Christus zij met de welwillende lezer

Overwegende dat er geen einde komt aan de dwalingen begaan vanwege tal van Leuvense Jaarvoorspellingen die onder het genot van een glas wijn geschreven zijn, heb ik er thans een voor u berekend, de zekerste en de waarachtigste ooit vertoond, zoals de ervaring u zal leren. Uit de woorden van de Koninklijke Profeet[5] tot God: 'Gij richt te gronde de leugensprekers' (Psalm V), blijkt immers dat het bepaald geen lichte zonde is om welbewust te liegen en arme zielen die branden van nieuwsgierigheid te misleiden. En nieuwsgierig zijn met name de Fransen altijd al geweest, zoals Julius Caesar in zijn *Commentaren*[6] schrijft en Jean de Gravot[7] in de *Gallische Mythologieën.* Dagelijks zien wij dit nog overal in Frankrijk, waar reizigers meteen bij hun aankomst worden bestookt met vragen als: 'Heeft u nog nieuws? Zijn er nog berichten? En van wie? Wat doet er zoal de ronde?' En ze zijn hier zo op gespitst, dat ze vertoornd worden op hen die van verre komen zonder volop nieuws mee te brengen, en hen dan uitmaken voor uilskuikens en idioten.

Zo gebrand als ze zijn op nieuws, zo klakkeloos geloven ze ook wat hun verteld wordt. Zou het daarom geen goed idee zijn geloofwaardige lieden aan te stellen bij de ingang van het Koninkrijk, wier taak slechts zou bestaan uit het onderzoeken van het gebrachte nieuws en het bepalen van de waarheid daarvan? Wel wis en zeker! Dit heeft mijn goede meester Pantagruel dan ook zo ingesteld over heel Utopia en Dipsodia[8]. Derhalve is het hem erg goed vergaan en er heerst zoveel welvaart in zijn rijk, dat het niet op kan en ze de wijn over de aarde moeten laten weglopen, als er zich van elders geen versterking van drinkers en vrolijke snaken aandient.

Om dus tegemoet te komen aan de nieuwsgierigheid van alle goede gezellen, heb ik alle hemelse archiefstukken gewend en gekeerd, de kwartierstanden der maan berekend, overwogen al wat ooit alle Astrofielen, Wolkenbeschouwers, Windenlezers, Hemelbestormers, Regenmeesters uitgedokterd hebben, en over dit alles ruggespraak gehouden met Empedocles[9], die zich in uw goede gunst aanbeveelt.

En het gehele *Tu autem*[10] heb ik hier in enkele hoofdstukken opgetekend, en ik verzeker u dat ik daarover slechts zeg wat ik denk, en slechts denk wat ik zeg, en dat het wis en waarachtig niet anders is dan wat u er thans over zult lezen. Al wat anderen daar nog over te vertellen hebben, dient duchtig door de zeef gehaald te worden. En of dat nu wel of niet uitkomt, het blijft toeval. Voor één ding waarschuw ik u: als u dit alles niet gelooft, dan levert u mij een gemene streek, waarvoor u hier of elders ernstig gestraft zult worden. Uw schouders zullen overgoten worden met een sausje van bullepees, en haal als oesters nog maar eens flink adem, want het zal er behoorlijk heet aan toe gaan, als de ovenwachter tenminste niet in slaap valt.

Welaan, snuit je neus, kindertjes, en u, oude slaapkoppen, zet uw bril maar recht en weeg deze woorden op een goudschaaltje.

5 Bedoeld is David.
6 *De Bello Gallico*, IV, 5.
7 Onbekende, waarschijnlijk fictieve schrijver.
8 Utopia: 'Nergenshuizen': koninkrijk van Gargantua; ontleend aan het boek Utopia van Thomas More. Dipsodia: 'het land der dorstigen' (zie *Pantagruel*, hfst. 23).
9 Griekse filosoof (5e eeuw v. Chr.).
10 'Het laatste woord'. Oorspronkelijk Bijbelse uitdrukking die gebruikt wordt als slotformule van bijbelvoorlezingen en preken.

Hoofdstuk I

Over de regering en de heer van dit jaar

Wat die dwaze astrologen uit Leuven, Neurenberg, Tübingen en Lyon u ook verkondigen mogen, geloof slechts dat er dit jaar geen andere heerser van het heelal is dan God de Schepper, wiens Goddelijk woord alles regeert en beheert en alle dingen hun eigen aard, karakter en bestaan geeft, en zonder wiens handhaving en bestiering alle dingen in een oogwenk teniet gedaan zouden worden, zoals ze ook uit het niets door hem in hun wezen geschapen zijn. Want uit hem komt, tot hem strekt en door hem voltrekt zich elk wezen en elk goed, elk leven en elke beweging, zoals gezegd wordt door de verkondiger van het Evangelie, de Heilige Paulus in *Romeinen* XI. De heerser van dit jaar en van alle andere is dus, volgens onze oprechte conclusie, de almachtige God. Noch Saturnus, noch Mars, noch Jupiter, noch enige andere planeet, en zeker niet de engelen, de heiligen, de mensen of de duivels bezitten enige deugd, daadkracht of invloed, als God hun die niet uit Zijn welwillendheid verleent. Zoals Avicenna[11] zegt: ‘bijoorzaken blijven zonder enige uitwerking of gevolg, als de grondoorzaak er geen invloed op uitoefent’. En het klopt toch, wat hij zegt, dat manneke?

Hoofdstuk II

Over de verduisteringen van dit jaar

Dit jaar zullen er zoveel verduisteringen van zon en maan zijn dat ik bang ben (en niet ten onrechte) dat we met onze beurzen[12] niet veel meer zullen klaar maken en onze zinnen ontregeld raken. Saturnus zal teruglopend zijn, Venus rechtlopend, Mercurius onstandvastig. En tal van andere planeten zullen zich niet schikken naar uw wil. Dit jaar zullen dus de krabben zijwaarts lopen, en de touwslagers achteruit, de stoeltjes de banken bestijgen, de braadspitten de haardijzers en de mutsen de hoeden; vele jonge bruidegoms zullen hun kruid al snel verschoten hebben; de vlooien zullen overwegend zwart zijn; tijdens de vasten zal het spek op de vlucht slaan voor de bonen; de buik zal vooruit steken; het achterwerk zal als eerste plaats nemen; men zal geen boon kunnen vinden in het driekoningenbrood, evenmin als azen in de trits; de dobbelsteen, hoe men hem ook toespreekt, zal niet het gewenste aantal ogen tonen en het gevraagde geluk zal zich niet vaak voordoen; de dieren zullen op verscheidene plaatsen spreken. Vastenavond zal zijn proces winnen[13]: de ene helft van de wereld zal zich vermommen om de andere helft te bedriegen, en als gekken zullen ze uitzinnig door de straten rennen; nooit zag men een dergelijke wanorde in de Natuur. En er zullen dit jaar meer dan 27 zonderlinge woorden het licht zien, als Priscianus[14] ze niet weet te beteugelen. Zonder Gods hulp zullen we veel moeilijkheden krijgen; als Hij daarentegen voor ons is, zal niets ons kunnen schaden, zoals de hemelse astroloog

11 Beroemde Arabische geleerde en filosoof (979-1037).
12 Woordgrapje: ‘bourse’ heeft ook de betekenis van ‘balzak’.
13 Toespeling op het spotproces van het personage Vastenavond, opgevoerd tijdens het Carnaval.
14 Beroemde grammaticus (6e eeuw n. Chr.).

zei die ten hemel opgenomen is (*Romeinen* VIII): *Si Deus pro nobis, quis contra nos?*[15] Werkelijk, *nemo, Domine*[16], want Hij is te goed en te machtig. Prijs hier Zijn heilige naam, opdat Hij de uwe zegent.

15 'Als God voor ons is, wie zal dan tegen ons zijn?' (Rom. 8:1).
16 'Niemand, Heer'.

Hoofdstuk III

Over de ziekten van dit jaar

Dit jaar zullen de blinden maar weinig zien, de doven tamelijk slecht horen, de stommen nauwelijks spreken, de rijken het iets beter hebben dan de armen en de gezonden beter dan de zieken. Vele schapen, runderen, varkens, ganzen, kippen en eenden zullen sterven, maar er zal niet zo'n wrede sterfte heersen onder de apen en de dromedarissen. Ouderdom zal dit jaar ongeneselijk zijn vanwege de voorbije jaren. De pleurislijders krijgen flinke pijn aan hun ribbekast. De loslijvigen zullen vaak naar het privaat moeten. De catarren zullen dit jaar vanuit de hersenen naar de lagere ledematen afdalen. Pijn aan de ogen zal het gezichtsvermogen niet bepaald ten goede komen. In Biscaye zullen de oren kort zijn en zeldzamer dan gewoonlijk[17]. En vrijwel overal zal er een heel afschuwlijke en geduchte, kwaadaardige, perverse, verschrikkelijke en nare ziekte heersen, waar de wereld van versteld zal staan en waarmee menigeen zich geen raad zal weten en waaraan men heel vaak denkt te kunnen ontkomen door te dagdromen en te filosoferen over de Steen der Wijzen en de ezelsoren van Midas. Ik beef van angst als ik daaraan denk: want ik zeg u dat die ziekte epidemisch zal zijn, en Averroës (*Colliget* VII)[18] noemt haar: geldgebrek.

En gezien de komeet van het vorig jaar[19] en het teruglopen van Saturnus, zal er in het gasthuis een grote, geheel onder de slijm en korsten zittende schelm sterven, bij wiens dood er een afschuwlijke strijd zal uitbreken tussen katten en ratten, tussen honden en hazen, tussen valken en eenden, tussen monniken en eieren[20].

Hoofdstuk IV

Over de vruchten en gewassen

Uit de berekeningen van Albumaser[21] in het boek *Over de grote conjunctie* en ook elders maak ik op dat dit jaar erg vruchtbaar zal zijn, met een overvloed van allerlei zaken voor hen die er warmpjes bij zitten. Maar de hop in Picardië zal enigszins te lijden hebben van de kou; de haver zal de paarden erg goed doen; er zal nauwelijks meer spek zijn dan varkens; vanwege het klimmen van de Vissen zal het een goed slakkenjaar zijn. Mercurius bedreigt enigszins de peterselie; desondanks zal deze redelijk geprijsd zijn. Kommerkruid en treurroos zullen weliger tieren dan gewoonlijk, tesamen met een overvloed aan muilperen. Nooit zag men zoveel granen, wijnen, vruchten en groenten, als tenminste de wensen van de armen verhoord worden.

17 Dieven werden gestraft met het afsnijden van hun oren. De Gascogners stonden bekend om hun roofzucht.

18 Pseudo-verwijzing: de *Colliget* van de Arabische geleerde Averroës (12e eeuw) behandelt vele ziektes, echter niet de hier genoemde.

19 In 1532, het jaar vóór de vermoedelijke verschijning van de eerste druk van de *Pantagruéline Prognostication*, werd er inderdaad een komeet waargenomen.

20 Volgens Van Kampen & Pleij (p. 174): ‘waarschijnlijk sarcastische toespeling op het celibaat van monniken tegenover de potentieverhogende werking van eieren’.

21 Arabische astroloog (9e eeuw).

Hoofdstuk V

Over de gesteltenis van zeker slag mensen

Er is geen grotere dwaasheid ter wereld te denken dat de sterren er eerder zijn voor koningen, pausen en hoge heren dan voor armen en zieken; alsof er nieuwe sterren geschapen zouden zijn sinds de Zondvloed of de tijd van Romulus of Pharamond[22], de grondvesters van de nieuwe vorstenhuizen. Dat zouden zelfs Triboulet en Cailhette[23] niet durven beweren, die toch befaamde en geleerde lieden waren. Even dwaas is het te zeggen dat die zelfde Triboulet in de ark van Noach heeft gezeten en tot het koningsgeslacht van Castilië heeft behoord en dat Caillette bloedverwante van Priamus is geweest. Dergelijke waanideeën komen slechts voort uit gebrek aan waar katholiek geloof. In de wetenschap dus dat de sterren zich even weinig bekommeren om koningen als om schooiers, om rijken als om armoedzaaiers, laat ik vorsten en rijken over aan andere dwaze voorspellers, en zal ik het hebben over mensen van lage stand.

Allereerst over mensen die onder invloed staan van Saturnus, zoals geldelozen[24], afgunstigen, dromers, kwaaddenkers, achterdochtigen, mollenvangers, woekeraars, renteafkopers, zwikkers, leerlooiers, pannenbakkers, klokkengieters, makelaars in geldzaken, piklappers, zwartgalligen: zij krijgen dit jaar niet wat ze graag zouden willen; zij hebben het op de Kruisvinding[25] gemunt, zij zullen hun parels niet voor de zwijnen gooien en vaak lijden aan schraapzucht vanwege jeuk in de beurs.

Onder invloed van Jupiter, zoals schijnheiligen, huichelaars, gemuilde monniken, aflaatkramers, brevierschrijvers, scribenten, copiïsten, bulschrijvers, datarieverleners, chicaneurs, kapoetsdragers, monniken, hermieten, hypocrieten, poeslieverds, schijnheiligen, fijnbaarden, draaikonten, prulschrijvers, opscheppers, linkmiegels, griffieklerken, beeldsnijders, heiligenbakkers, rozenkransrijgers, perkamentbekladders, notarissen, ijdeltuiten, venters, procurators: zij zullen verkeren al naar gelang hun geld.

De sterfte onder de geestelijken zal zo groot zijn, dat er prebenden te over zijn, zodat sommigen er wel twee, drie, vier of nog meer krijgen. Schijnheiligheid zal haar aloude reputatie verloren zien gaan, want de wereld heeft thans meer weg van een schurk dan een zot, zoals Avenzagel[26] zei.

Onder invloed van Mars, zoals beulen, moordenaars, avonturiers, rovers, gerechtsdienaren, rechter-commissarissen, schutters, dienstkloppers, kiezentrekkers, ballensnijders, kappersknechten, slagers, valsemunters, wonderdokters, almanakschrijvers en maranen, Godloochenaars, lucifersmakers, stokebranden,

22 Romulus (8e eeuw v.Chr.?) is volgens de legende de eerste koning van Rome; de eveneens legendarische Pharamond (5e eeuw na Chr.?) wordt beschouwd als de eerste Franse koning.

23 Triboulet: personage in het *Tiers Livre*: hofnar van de Franse koning Frans I; Caillette: bekende hofzottin. Volgens Van Kampen & Pleij zou Rabelais via het procédé van verhaspeling met 'Triboulet' Thibault bedoelen en met 'Cailhette' Caspar Laet (zie onze inleiding).

24 De anonieme 16e-eeuwse Nederlandse vertaler van de *Pantagruéline Prognostication* noemde zichzelf 'Lieripe alias Gheldeloos'.

25 De Kruisvinding is de feestdag (3 mei) ter herdenking van de vondst van het kruis van Christus door de heilige Helena in 326. Hier: ludieke verwijzing naar muntjes met de afbeelding van het heilig Kruis.

26 Bedoeld wordt de Arabische sterrenkundige Ali Aberagel (11e eeuw).

schoorsteenvegers, veldwachters, kolenbranders, alchemisten, ketellappers, vleesbraders, spekslagers, handelaars in prullegoed, klokkeluiders, lantaarnopstekers, scharensliepen: zij zullen dit jaar een aardige slag kunnen slaan; maar sommigen onder hen zullen onverwachts zelf ook klappen oplopen. Van bovengenoemden wordt er dit jaar één opgeknoopt, zodat hij de voorbijgangers met hangende pootjes gedag kan zwaaien.

Onder invloed van de Zon, zoals drinkers, drankneuzen, vetbuiken, bierbrouwers, schovenbinders, sjouwers, maaiers, dakdekkers, lastdragers, inpakkers, herders, ossedrijvers, koeherders, varkenshoeders, vogelaars, tuinknechten, landarbeiders, keuterboeren, gasthuisklanten, armoedzaaiers, mutsenstomers, kousenstoppers, schooiers, koukleumen, klaplopers, in het algemeen allen die geen hemd aan hun lijf hebben: zij zullen gezond en opgewekt zijn en de kiezen wel van elkaar krijgen als ze bruiloft vieren.

Onder invloed van Venus, zoals hoeren, madams, fatten, mietjes, dandy's, pokdaligen, sjankerlijders, hoerenlopers, losbollen, schuinsmarcheerders, rendez-voushoudsters, *nomina mulierum desinentia in -ster, ut*[27] linnenbleekster, pleitbezorgster, herbergierster, strijkster, uitdraagster: zij zullen dit jaar van zich doen spreken; maar bij het treden van de Zon in de Kreeft en andere tekens, moeten zij zich hoeden voor syfilis, sjanker, druipers, bobbeltjes in de onderbuik etc. De nonnetjes zullen moeilijk zwanger raken zonder mannelijke ingreep. Maar weinig maagden zullen het zog in de borst voelen toeschieten.

Onder invloed van Mercurius, zoals bedriegers, gauwerds, gladakkers, kwakzalvers, rovers, molenaars, straatslijpers, meesters in de kunsten, canonisten, inbrekers, voddenrapers, rijmelaars, goochelaars, valsspelers, keukenlatinisten, rebusmakers, papierscheppers, kaartenmakers, nietsnutten, zeeschuimers: zij zullen zich vaak opgewekter voordoen dan zij in werkelijkheid zijn, soms lachen terwijl hun hoofd daar niet naar staat en sterk geneigd zijn bankroet te gaan wanneer zij meer geld op zak hebben dan zij nodig hebben.

Onder invloed van de Maan, zoals berglanders, jachtmeesters, jagers, havikafrichters, valkeniers, ijlbodes, zoutzieders, maanzieken, dwazen, leeghoofden, kregelkoppen, lichtzinnigen, koppelaars, boodschappers, lakeien, bediendes, tappers, soldaten, binnenschippers, matrozen, stalknechten, sjacheraars: zij zullen dit jaar van geen ophouden weten. Er zullen echter dit jaar minder Duitse bierbuiken op pelgrimstocht naar Santiago-de-Compostella gaan dan in het jaar 1524[28]. Mont-Saint-Michel-gangers zullen in groten getale af dalen van de bergen in Savooie en Auvergne; maar de Boogschutter bedreigt ze met blaren op de hielen.

Hoofdstuk VI

Over de gesteltenis van sommige landen

Het edele Franse koninkrijk zal dit jaar bloeien en zegevieren dat het alom een lieve lust is, zozeer dat vreemde volkeren er zich graag zullen vestigen. Ieder zal zich vermaken met feestjes en partijtjes en allerlei andere geneugten; nooit zag men er zoveel heerlijke wijnen. Volop knollen in de Limousin, kastanjes in de Périgord en de Dauphiné, olijven in de Languedoc, zand in Sables d'Olonne, vissen in de zee, sterren in de hemel, zout in Brouage; een overvloed aan graan, groente, fruit, tuingewas, boter en andere zuivel. Geen pest, oorlog of tegenspoed, geen greintje

27 ‘benamingen van vrouwen eindigend op *-ster*, zoals’...

28 In 1524 zaaiden jaarvoorspellers overal in Europa onrust met de voorspelling van ongunstige conjuncties.

armoede, zorg of zwartgalligheid; en die goede oude dubbeldukaten, rozenobels, engeltjes, realen en Lam-Gods-munten zullen nog steeds geldig zijn, samen met volop serafijnen en zonnedaalders. Echter, tegen midzomer dient men bedacht te zijn op de komst van zwarte vlooien en muggen uit La Devinière[29]. *Adeo nihil est ex omni parte beatum*[30]. Ze zullen evenwel beteugeld kunnen worden door ze 's avonds ten dis te nodigen.

Italië, Rome, Napels, Sicilië blijven liggen waar ze vorig jaar al lagen. Ze zullen in diep gepeins verzonken zijn tegen het einde van de Vastentijd, en soms dagdromen tegen de noen.

29 Landhuis in de buurt van Chinon, dat mogelijk het geboortehuis is van Rabelais. De passage is overigens niet geheel duidelijk.

30 'Want niets is in elk opzicht gelukkig' (Horatius, *Carm.* II, 16).

Duitsland, Zwitserland, Saksen, Straatsburg, Antwerpen etc. zullen goed gedijen als het hun niet tegenzit; de aflaatkramers dienen er op hun tellen te passen, en dit jaar zullen er niet veel zielemissen besteld worden.

Spanje, Castilië, Portugal, Aragon zullen onderhevig zijn aan plotselinge veranderingen en jong en oud zullen er zeer bevreesd zijn voor de dood; en daarom willen zij er warmpjes bij zitten en vaak hun centjes tellen, als ze die tenminste hebben.

Engeland, Schotland en de Hanzesteden zullen tamelijk slechte Pantagruelisten zijn. Wijn zou hun even goed doen als bier, mits het een eerlijke en smakelijk wijn is. Zij azen erop hun slag te slaan in de laatste ronde, - aan de speeltafel, maar ook aan de dis. Sint Ninian van Schotland zal evenveel, zo niet meer wonderen verrichten. Maar door de kaarsjes die voor hem opgestoken worden zal hij echt geen steek beter kunnen zien, tenzij de klimmende Ram met zijn bek mekt en zijn horen gaat verloren[31].

Moskovieten, Indiërs, Perzen en Troglodieten zullen vaak lijden aan bloedgang, omdat ze zich niet willen laten bespringen door de Papisten, gezien de klimmende bol van de Boogschutter. Bohemers, Joden, Egyptenaren zullen dit jaar merken dat hun verwachtingen niet de bodem in geslagen worden, ze worden wrang door Venus bedreigd met keelaandoeningen; maar zij zullen dansen naar de pijpen van de Vlinderkoning[32].

Huichelmonniken, Wanordebroeders, Nachtduivels, Kannibalen zullen flink gekweld worden door steekvliegen, en het klok- en hamerspel maar weinig beoefenen, als de guajak ze tenminste nog niet van de syfilis heeft afgeholpen.

Oostenrijk, Hongarije, Turkije, waarlijk, beste luitjes, ik zou niet weten hoe het hun zal vergaan, en het kan mij ook weinig schelen, gezien de kordate intrede van de zon in de Steenbok: en als u er wel meer van weet, spreek er dan met geen woord over, maar wacht de komst van Vadertje Tijd af.

Hoofdstuk VII

Over de vier jaargetijden en allereerst over de lente

In dit hele jaar zal er slechts één maan zijn, die dan nog niet eens nieuw is ook; dat zult u flink betreuren, u die niet in God gelooft, die Zijn heilig en Goddelijk woord evenals hen die het eerbiedigen, belaagt. Loop naar de drommel! Nooit zal er een andere maan zijn dan die welke God schiep bij de wording van de wereld en welke, vanwege datzelfde heilige Woord, aan het uitspansel gesteld is om te schijnen en 's nachts de mensen te leiden. Nogal wiedes dat ik hieruit niet wil afleiden dat zij de aarde en haar bewoners niet meer of minder licht zal geven, al naargelang haar afstand tot de zon groter of kleiner is. Hoe zit dat dan? Zo is het nu eenmaal. En u hoeft ook niet meer te bidden dat God haar behoede voor de huilende wolven, want zij zullen er dit jaar niet bij kunnen, dat verzeker ik u. Trouwens, u zult in het voorjaar anderhalf maal zoveel bloemen aantreffen als in de drie andere jaargetijden tesamen. En degene

31 D.W.Z.: nooit.

32 *Papillons*: 'vlinders'; volgens de commentatoren zou het om een legendarisch volk van wilden gaan, dat vijandig stond tegenover het christendom.

die in deze tijd liever geld vergaart dan spinnen verzamelt over het hele jaar, is zo gek nog niet. De grijpvogels en gidsen uit de bergen van Savooie, Dauphiné en het hoge Noorden, waar eeuwige sneeuw ligt, zullen er dit seizoen bekaaid vanaf komen en geen voorjaar kennen, aldus Avicenna die zegt dat het pas lente is als de sneeuw in het gebergte smelt. Geloof die nieuwsbode maar. In mijn tijd berekende men de Lente wanneer de zon in de eerste graad van de Ram treedt. Als men dat thans anders berekent, dan geef ik het op. En doe ik er het zwijgen toe.

Hoofdstuk VIII

Over de zomer

Ik weet niet welke wind er zal waaien in de zomer; maar ik weet wel dat het warm zal worden en er zeewind zal heersen. Als het echter anders uitpakt, dan moet men daarom God niet loochenen. Want hij is wijzer dan wij, en kent onze behoeften veel beter dan wij zelf. Dat verzeker ik u op mijn woord van eer, wat Haly[33] en zijn kliek hierover ook gezegd mogen hebben. Het is een goede zaak opgewekt te zijn en zich te laven aan koele drank, hoewel sommigen beweerd hebben dat er niets zo tegengesteld is aan de dorst. Daar ben ik het mee eens. Derhalve, *contraria contrariis curantur*[34].

Hoofdstuk IX

Over de herfst

In de herfst zal de wijnoogst plaatsvinden, of daarvoor of daarna, dat is mij om het even, als we maar genoeg wijn te drinken krijgen. Het is het aangewezen jaargetijde voor het uitdrukken van gedachten, want wie denkt een wind te laten, doet het daarbij even zo vrolijk in zijn broek. Degenen die beloofd hebben te vasten totdat er sterren aan de hemel staan, kunnen zich thans met mijn toestemming en goedkeuring te goed doen. Dan hebben ze wel lang moeten wachten, want die sterren staan er al minstens zestienduizend en ik weet niet hoeveel dagen; ik verzeker u dat ze goed vastzitten. En u hoeft voortaan niet meer te hopen dat u een blauwe slaapmuts zult krijgen bij het vallen van de hemel, want tijdens uw leven zal hij niet naar beneden komen, op mijn woord van eer. Schijnheiligen, huichelaars, aflaatkramers, dodenmiscelebranten en soortgelijke kletsmeiers zullen uit hun hol te voorschijn kruipen. Wees dus op uw hoed, zo u wilt. Pas ook op met vis die vergeven is van de graten. En God behoede u voor vergeving[35].

Hoofdstuk X

Over de winter

Naar mijn bescheiden mening zijn degenen die in dit jaargetijde hun warme winterkleren van de hand doen om hout daarvoor terug te kopen niet erg verstandig. Zo handelden de Ouden toch ook niet, zoals Avenzouar[36] getuigt. Als het regent, maak daar dan geen drama van, uw weg zal er alleen maar minder stoffig door zijn. Zorg ervoor er warmpjes bij te zitten. Wees beducht voor loopneuzen. Drink van het

33 Eigenlijk Ali Aberagel (zie boven).
34 Medisch axioma: ‘Het tegengestelde wordt genezen door het tegengestelde’
35 Woordgrapje op *poisson* (vis) en *poison* (gif),
36 Arabische arts, leermeester van Averroës.

beste, in de hoop op beter, en schijt voortaan niet meer in uw bed. Kippetjes, o kippetjes, staan jullie nestjes op zolder?[37]

[vertaald door Paul J. Smith en Nic. van der Toorn]

37 Misschien refrein van een volksliedje.

Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

Rabelais en zijn werk hebben het Nederlands met enkele woorden verrijkt. *Rabelaisiaans* wordt in Van Dale gedefinieerd als ‘in de trant van Rabelais, zoals men in Rabelais’ ‘Gargantua et Pantagruel’ beschreven vindt, syn. *overdadig, uitbundig*: *rabelaisiaanse taferelen*, waarbij men zich op uitbundige wijze aan eten en drinken overgeeft’. Ook de al vermelde hoofdpersonen hebben bijvoeglijke naamwoorden gegenereerd: *gargantuesk* is ‘als van, herinnerend aan Gargantua, overdadig (in spijs en drank)’ en *pantagruelesk* ‘naar de manier van, als bij Pantagruel, het door Rabelais gecreeërde type, t.w. een stevige eter en drinker: *pantagrueleske maaltijden*’. Panurg, de slimme metgezel van Pantagruel, leverde niet alleen ‘panurgisch’ op (synoniem voor ‘schelms, doortrapt’) maar ook, naar een scène uit Rabelais' meesterwerk, de uitdrukking ‘schapen van Panurg’ voor het soort volgelingen dat als hun leider in de sloot springt, er meteen achteraan springt.

De literatuur heeft onze woordenschat wel meer woorden aangeleverd die we niet gehad hadden als niet een auteur dat ene boek geschreven had (waarbij ik als criterium voor een plaats in onze woordenschat opper dat het woord in de 12de druk van Van Dale (1992) voorkomt). Een verrassend voorbeeld vind ik *akela*, de leidster (of leider) van een groep welpen in de padvinderij. Dat is een vernoeming naar Akela, de leider van de wolven - ‘de grote, grijze Eenzame’ - in Rudyard Kiplings *Jungle Books* (1894, 1895). En ook *baghera*, een rang lager dan de akela, is ontleend aan die boeken: Bagheera is de zwarte panter, die omschreven wordt als ‘zo moedig als een wilde buffel en roekeloos als een gekwetste olifant’.

Het vermakelijkste voorbeeld moet *epibreren* zijn, dat in 1954 door Simon Carmiggelt bedacht is en bij diverse gelegenheden gebruikt, waarna hij al snel bemerkte dat het ook door anderen in de conversatie vervlochten werd, zij het niet steeds in dezelfde betekenis. Het heeft het in elk geval tot in de dikke Van Dale geschopt, waar het omschreven wordt als ‘niet nader aan te geven werkzaamheden verrichten (waarvan men de indruk wil geven dat ze belangrijk zijn, ook als stellen ze helemaal niets voor)’.

Een *mytylschool* biedt een vorm van bijzonder lager onderwijs voor lichamelijk gehandicapte kinderen. De naam verwijst naar het meisje Mytyl in het verhaal ‘L'oiseau blue’ (1908) van Maurice Maeterlinck; daarin geeft zij haar witte duif aan een gehandicapt kind, waarop de duif in een blauwe vogel verandert. Maeterlinck (1862-1949) was een Franstalige Belg die in 1911 de Nobelprijs voor de literatuur won (zoals Kipling in 1907).

Aan de Amerikaanse literatuur danken we o.m. *catch-22* en *lolita.* Catch-22 stamt uiteraard uit de gelijknamige anti-oorlogsroman uit 1961 van Joseph Heller, maar de vertaling die Van Dale ervan geeft - ‘paragraaf 22’ - is niet correct (*catch* is in dit verband voetangel, valstrik) en de omschrijving - ‘iets in de (m.n. militaire) samenleving dat volkomen idioot, maar wel volgens de voorschriften is’ -, kan een stuk informatiever. De oorlogsvlieger Yossarian, tijdens de Tweede Wereldoorlog gelegerd op een fictief Italiaans eiland, heeft zo zijn buik vol van de oorlogsellende dat hij de dienst wil verlaten. Hij doet daartoe een beroep op het Amerikaanse equivalent van S-5: hij kan er niet meer tegen. Maar dan treedt *catch-22* in werking:

wie beseft dat de oorlog onmenselijk en ontmenselijkend is, geeft daarmee blijk van een zo gezond verstand dat S-5 onmogelijk van toepassing kan zijn.

In de roman *Lolita* (1958) van Vladimir Nabokov vat de hooggeleerde Humbert Humbert een heftige passie op voor de 12-jarige Dolores Haze, die ook Dolly, Lo, Lola en Lolita genoemd wordt. Zijn liefde leidt tot niets, althans als je een aantal doden als bij een koningsdrama van Shakespeare over het hoofd ziet, maar de naam Lolita werd wereldwijd een begrip. Een lolita, zegt Van Dale, is een 'meisje in de leeftijd van prepuberteit (10-14 jaar) als object en subject van seksuele gevoelens en ervaringen'.

Het boek leverde overigens nog een woord op: Nabokov typeerde zijn vrouwelijke hoofdpersoon als *nymphet*, waarvoor de vertaler van de Nederlandse uitgave, M.S. Coutinho, *nimfijn* bedacht. En ook dat haalde Van Dale: 'jong, nog niet geslachtsrijp meisje dat het voorwerp is van seksuele begeerte van (oudere) mannen, al of niet door daar op uit te zijn'. Umberto Ecco persifleerde Nabokovs roman in het verhaal 'Nonita', waarin de hoofdpersoon, Umberto Umberto, zich juist aangetrokken voelt tot oudere vrouwen.

Het merkwaardigste woord dat zich uit een literair werk een weg gebaand heeft naar een algemener gebruik is *quark.* Dat is, blijkens het woordenboek, een 'sub-atomair deeltje met een elektrische lading van 1/3 of 2/3 van het elektron'. Het woord is afkomstig uit de zinsnede *three quarks for Muster Mark* in *Finnegan's Wake* van James Joyce. En hoewel *three quarks* opgevat kan worden als een variant op *three cheers* ('drie hoeraatjes'), is volstrekt onduidelijk hoe quark uiteindelijk in de bètawetenschappen is terechtgekomen.

Ik moet dat toch eens epibreren.

[Nummer 221/222]

Voorwoord

Honderd jaar geleden, in 1895, startte Eduard Jacobs in een kelderwoning aan de Quellijnstraat in de Amsterdamse Pijp het eerste Nederlandse cabaret.

In de honderd jaar van zijn bestaan heeft het cabaret zich opgehouden in het grensgebied tussen variété en amusementstheater en meer 'serieuze' cultuurvormen als het drama en de literatuur. In dit dubbelnummer van BZZLLETIN worden vanuit verschillende invalshoeken de grenzen tussen deze kunstvormen onderzocht: wat karakteriseert een cabaretvoorstelling; wat is het aandeel van gevestigde literatoren in het Nederlands cabaret; welke invloed hebben cabaretiers op het dagelijks taalgebruik van Nederlanders; is een lied dat wordt gelezen nog wel een lied, en een gedicht dat wordt gezongen nog wel een gedicht?

Verder bevat dit nummer enkele monografisch getinte artikelen over onder andere E. Jacobs, Drs. P, Joop Visser en Herman van Veen, een tweetal interviews (met Bram Vermeulen en de Gebroeders Flint) en een overzichtsartikel over literaire liedjesschrijvers in het cabaret van de afgelopen 25 jaar.

De redactie

Patrick van den Hanenberg en Frank Verhallen
De hoerenkast van de poëzie
Het literaire lied in 25 jaar Nederlands cabaret

In 1973 ontvangt Guus Vleugel de Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs: een jaarlijkse aanmoedigingsprijs van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde. Eén volzin uit het juryrapport: 'Al zal Vleugel, gezien zijn grote produktie bij een constant hoge kwaliteit, de persoonlijke aanmoediging die de Van der Hoogtprijs al jaren poogt te geven, niet direct behoeven, de jury wil toch met de bekroning van zijn werk een soort poëzie, waarvan Vleugel een der belangrijkste vertegenwoordigers is in het Nederlandse taalgebied, signaleren en stimuleren: de poëzie van buiten de bundel.'

Deze prijs mag gezien worden als erkenning voor de 'betere liedtekst' als literair genre. De belangrijkste leveranciers daarvan zijn op dat moment Guus Vleugel, Jaap van de Merwe, Michel van der Plas en bovenal Annie M.G. Schmidt, door wie Vleugel zich sterk beïnvloed weet. Toch geldt in die jaren nog dat het 'hoorgedicht' over het algemeen niet de waardering krijgt die het 'leesgedicht' ten deel valt. Pas halverwege de jaren tachtig lijkt er sprake te zijn van een opwaardering van de liedtekst. De vele bundels en bloemlezingen die dan verschijnen met werk van literaire liedauteurs worden niet langer genegeerd en geminacht door de literaire kritiek. Dit ongetwijfeld mede dankzij de erkenning van het *light verse* als literair genre; werk dat dan inmiddels ook niet meer onmiddellijk in verband wordt gebracht met de populaire versjes van Toon Hermans.

Vleugels collega-dichter Willem Wilmink geeft voor de jarenlange onderschatting van het literaire lied een historische verklaring. In zijn boek *Van Roodeschool tot Rijsel*, dat hij omschrijft als *Een persoonlijke kijk op het Nederlandse lied*, meldt hij:

> Dans, muziek en tekst waren een onafscheidelijke eenheid, zoals nu nog bij speelliedjes op straat. [...] De dans heeft zich als eerste uit dit geheel losgemaakt en wat toen overbleef was het *lied.* Nog weer later raakten tekst en muziek van elkaar gescheiden en zo ontstond het *gedicht*: een zangerige tekst die echter toch niet wordt gezongen. [...] De scheiding tussen poëzie en lied heeft gemaakt dat de poëzie een hogere status kreeg dan daarvoor, terwijl het lied in aanzien zakte. Nederland en Vlaanderen kregen hun officiële, wetenschappelijk bestudeerde dichters. Het lied werd grotendeels verbannen naar straten, steigers en fabrieken, waar het ongecensureerd zijn gang kon gaan.

Tekstschrijver Jan Boerstoel verwoordde het nog kernachtiger dan Wilmink. Hij merkte meermaals op dat het lied, ooit de 'koningin van de taal', inmiddels de 'hoer van de poëzie' lijkt te zijn geworden.

Hofdichter

Zoals Annie M.G. Schmidt (met Conny Stuart, Wim Sonneveld en televisiesatire), Michel van der Plas (met Cox & Halsema, Wim Sonneveld en het radioprogramma *Cursief*) en Jaap van de Merwe (met vooral Jaap van de Merwe) in die jaren

grotendeels hun vaste cabaretafnemers hebben, zo mag **Guus Vleugel** (Goes, 1932) zich in 1970 de hofdichter van Jasperina de Jong noemen. Vanaf 1954 werkte hij reeds als tekstschrijver voor de programma's van Cabaret Wim Sonneveld (1943-1959) en onder het pseudoniem Guus Valleide debuteerde hij in de late jaren vijftig als dichter. Maar zijn poëzie raakte spoedig weer op de achtergrond. Enerzijds omdat hij zich, net als de dichter-journalist Michel van der Plas, niet verwant voelde met de dan zo toonaangevende experimentele dichtersgroep De Vijftigers. Anderzijds omdat het dichterschap zich niet liet combineren met

het arbeidsintensieve cabaret-auteurschap, dat hij vanaf 1961 vervulde voor Cabaret Lurelei.

Lurelei, in 1958 opgericht, was een van die cabaretgezelschappen waarmee de jongere generatie reageerde op het als te braaf beschouwde ABC-Cabaret van Wim Kan en het te deftige Cabaret Wim Sonneveld. Dit in navolging van toonaangevende voorbeelden als oproerkraaier Jaap van de Merwe en het al net zo kritische Tingel-Tangel-cabaret van Sieto Hoving, die het cabaret terugbrachten naar de basis van kleine, zelf vertimmerde en beheerde zaaltjes en rokerige en rumoerige sferen. Zo was het immers ooit begonnen: café-cabaret vanuit het café-theater.

In het begin was Lurelei niet veel anders of beter dan de vele andere groepen die zich gingen manifesteren: dwaas, geestig, enthousiast en studentikoos - maar niet goed. Pas met de komst van Jasperina de Jong, die in 1960 Adèle Bloemendaal verving in *Niet (s)express* en een jaar later met mede-oprichter en artistiek gangmaker Eric Herfst in het huwelijk trad, haalde Lurelei een natuurtalent in huis dat meteen de aandacht op zich vestigde. Guus Vleugel raakte kort daarna bij Lurelei betrokken en drong tekstschrijver Ben Rowold eerst naar de achtergrond en in 1964 uit de groep.

Met Herfst en De Jong nam Vleugel de driekoppige leiding van Lurelei op zich. Het gezelschap kreeg al snel de status van kritisch, recalcitrant en wars van burgerlijkheid. Geen cabaretiers voor of na Lurelei zijn in staat geweest in zo extreme mate bejubeld en verguisd en zelfs bestreden te worden. Met zijn spitsvondige, pesterige en daardoor spraakmakende cabaretnummers, met als karakteristiek ook vaak een dubbele bodem, had Guus Vleugel daarin het grootste aandeel. Er kwamen Kamervragen en acties van de ‘Vereniging Voormalig Verzet’ en het ‘Comité Bezorgde Nederlanders’, vanwege Vleugels ‘godslasterlijke’ ‘God is niet dood’ en zijn ‘respectloze’ ‘De geest van het verzet’. Het was in die tijd gebruikelijk dat voor godsdienst, zedelijkheid en koningshuis wakende gemeenteraadsleden en politiefunctionarissen theaterpremièes bezochten. Maar bij Lurelei waren zij extra alert. Er volgden processen-verbaal wegens de vermeende majesteitsschennis in het lied ‘Arme ouwe’, over koningin Juliana. Ook de platenmaatschappij weerde het lied. Het zou tot 1992 duren voor het, dank zij een bewaard gebleven privé-opname, op een verzamel-cd van Lurelei terechtkwam:

> Laatst op het filmjournaal,
> toen zag ik 'r weer staan bij een of ander stoomgemaal.
> Ze kreeg uiteengezet
> hoe of die dingen werken, door een klootzak in jacquet.
> Ze luisterde geïnt'resseerd naar al 't geouwehoer,
> al snapt het mens van stoomgemalen heus niet ene moer.
> En toch maar dapper knikken als een vriendelijke koe.
> Toen dacht ik weer: verdomd, het is precies mijn eigen moe.
>
> [...]
>
> Arme ouwe, blijf maar fijn in je paleis,
> blijf maar fijn langs al die stoomgemalen sjouwen.
> Heus, wij stellen dat ontzaggelijk op prijs,
> arme ouwe, arme ouwe.

Behalve protesten, strenge controles en processen-verbaal was er dus de censuur. Niet alleen door de platenmaatschappij. Burgemeesters ontboden het gezelschap en

verzochten vriendelijk doch dringend om bepaalde teksten niet te vertolken. Vanwege de te verwachten heisa over Vleugels tekstrepertoire had Lurelei zijn voorlaatste en scherpste programma, uit 1966, zelf alvast de titel *Relderelderel* meegegegeven.

Velen durfden natuurlijk wèl over de angst heen te stappen dat iemand aan heilige huisjes kwam en zij konden Vleugels cynisme op zijn juiste waarde schatten. Zij zagen een jong en brutaal cabaretgezelschap dat als geen ander in staat was zijn weinig zachtzinnige, maar hoogstaande en vindingrijke inhoud en zijn grote muzikaliteit aantrekkelijk te presenteren. Veel talentvolle cabaretiers hebben korte of langere tijd deel uitgemaakt van het ensemble, dat per programma van samenstelling

wijzigde: Marjan Berk, Frans Halsema, Leen Jongewaard, Kees van Kooten, John Lanting en anderen. Gerard Cox maakte er furore, ook al omdat het juist hij was die ‘Arme Ouwe’ en ‘God is niet dood’ had vertolkt. Maar de ster van Lurelei was Jasperina de Jong.

Een solocarrière

Door haar toedoen hief het roemruchte cabaretgroep zich in 1968 op. De ‘B.V. Lurelei’ staat sindsdien voor het verantwoordelijk ‘produktiebedrijf’ van haar artistieke activiteiten. Als spil van een gezelschap voelde zij zich te beperkt in haar mogelijkheden. Hoewel eerder niet voor het theatervak geschikt bevonden door Wim Kan, leverde zij met televisieoptredens en musicalrollen volgens velen reeds afdoende het bewijs dat zij haar tijd niet in een ensemble moest ‘verdoen’. Haar werd geadviseerd voor een solocarrière te kiezen. In het seizoen 1961-1962 had zij de zwangere Margriet de Groot al vervangen in de musical *My fair lady.* Die kant wilde zij op. Eind 1967 speelde Lurelei in het Lurelei-theater aan de Leidsekade (het huidige Theater Bellevue) het programma *Oud Zeer*, een compilatie van de succesnummers uit eerdere programma's. Maar zonder Jasperina. Zij stond één straat verder, in het Nieuwe De la Mar-theater, in de musical *De Stunt*, die Vleugel en componist Ruud Bos speciaal voor haar en voor Willem Nijholt schreven. Een jaar later aanvaardde ‘Pien’ de hoofdrol van een andere klassieke musical: *Sweet Charity.* Inmiddels had zij veel succes op televisie met de muzikale KRO-serie *Rust noch duur*, voor haar bedacht door Eric Herfst, Guus Vleugel en Joop Stokkermans. Zij is klaar voor het grote theaterwerk en in 1970 debuteert zij dan eindelijk met haar eerste one woman-show: *De Jasperina-Show.* Het programma wordt bejubeld, bovenal vanwege het spel- en zangtalent van de *leading lady.* Naar idee van Vleugel en Herfst, op muziek van haar lijfcomponist Joop Stokkermans en bijgestaan door een muzikaal combo, plus de zangers-dansers John Kuipers en Frank Sanders, vertolkt zij daarin allemaal nieuwe teksten van Guus Vleugel. Hem prijst men voor zijn inventiviteit en grote taalvaardigheid, zoals geventileerd in nummers als over een stickies rokende non en een ‘Meisje uit de Provinsie in het Magies Sentrum’:

> Ze zat in Enschede en vond het leven tam.
> Want zeg nou zelf: wat is in godsnaam Enschede?
> Twee boerenhippies en één lullig beat-café...
> En op een dag nam ze de trein naar Amsterdam.
> Het Magisch Centrum van 't heelal!
> In de coupé begon het al:
> er zat een knul met een gitaar
> en met een lintje in z'n haar...
> En toen ze eind'lijk neerstreek bij het Monument
> waren de stenen daar een zalfje voor d'r krent.

In 1972 volgt *Jasperina's Grote Egotrip*, wederom naar idee van Vleugel en Herfst en op muziek van Stokkermans en nu bijgestaan door een groep van tien zangers-dansers. Het Vleugeliaans valse ‘Abah abortus’ maakt deel uit van dit

programma, evenals het lied over de man die zijn leven lang de wens koestert nog eens zelfmoord te plegen:

> Er was een man die dolgraag zelfmoord wilde plegen.
> Waarom precies, dat was hem zelf niet goed bekend.
> Hij had die drang bij zijn geboorte meegekregen,
> zoals een ander taalgevoel of zangtalent.
> En in de lente had hij enkel het verlangen
> om zich aan een der groene takken op te hangen.
> Dat is een tamelijk bescheiden wens, nietwaar?
> Een mens z'n lust dat is z'n leven, zeg ik maar.

Ook met deze voorstelling vestigt Vleugel de aandacht op zich, wat kort daarna leidt tot de literaire Van der Hoogt-prijs. Maar het publiek en de recensenten oordelen heel wat minder enthousiast op deze tweede Jasperina-soloshow. Het echtpaar Herfst & De Jong schuift de kritiek grotendeels in de schoenen

van Vleugel, die over de hele linie inderdaad niet zo spits en trefzeker lijkt als voorheen en wiens chronische onzekerheid voor het eerst in zijn teksten doorklinkt. ‘De Herfstjes’ hadden hem nog voorgesteld in dit programma enkele teksten te gebruiken van Michel van der Plas en Jaap van de Merwe, met wie Vleugel daarvóór ook had ‘samengewerkt’ in het theaterprogramma *Met blijdschap geven wij kennis* (1968), van Bloemendaal, Cox & Halsema. Maar daar wilde hij niets van weten. Toch heeft Vleugel zelf ook het idee dat hij zijn mooiste cabaretrepertoire inmiddels vergeven heeft. Al enige jaren voelt hij zich niet meer zo geïnspireerd en uitgedaagd als bij Lurelei, waar alles mocht, kon en moest kunnen en waar sprake was van een hecht vriendenclubje van makers en spelers, dat alles samen bedacht en uitwerkte. Eric Herfst speelt, met onder anderen Marnix Kappers, het post-Lureleiprogramma *Moeder, er komt een bevolkingsexplosie. Ja kind, dat zal me een klap geven* (1971). Maar dat gezelschap ontbeert toch juist een zang- en acteertalent als Jasperina de Jong. En nu Jasperina het zelf groter aanpakt, worden er, zeer tegen Vleugels opruiende karakter in, plotseling allerlei concessies aan het grote publiek gedaan. Terwijl voordien de verantwoording in handen lag van het *creative team* Herfst & De Jong en Vleugel, eisen nu ook regisseurs, technici en anderen een belangrijke stem op. In een Vrij Nederland-interview met Bibeb, eind 1975, zegt hij: ‘Ik geef het je te doen, met behoud van je integriteit voor een show in Carré te moeten schrijven.’ Met hevige conflicten wordt het artistieke huwelijk van zo' vijftien jaar abrupt ontbonden. In Ivo de Wijs zal Jasperina de Jong later haar nieuwe hofleverancier vinden.

Ouderwets hilarische teksten

Als Vleugel in 1975 enigszins hersteld lijkt van de zware depressie waarin hij na de breuk met Jasperina de Jong wegglijdt schrijft hij met Annie M.G. Schmidt en componist Harry Bannink het musical-achtige cabaretprogramma *Je moet ermee leren leven.* Een jaar later verschijnt Vleugels eerste roman. Daarna is het, als gevolg van een nieuwe depressie, wederom enkele jaren stil rond zijn persoon. Maar in 1980 geldt hij als mede-auteur van de theatersolo *Je moet er geweest zijn*, van Frans Halsema. Die schrijft in zijn programmaboek: ‘We hebben alles samen geschreven, woord voor woord. En onze samenwerking was zo fantastisch (vindt Guus), dat we zelf geen idee meer hebben welk idee, welke regel, welk woord van wie is. [...] “Vrouwencafé” is natuurlijk van Guus....’

> In het vrouwencafé zit je prima als vrouw,
> want het bier is er best en de rook is er blauw.
> In het vrouwencafé wordt geboomd aan de tap
> en geen woord over kroten of havermoutpap.
>
> In het vrouwencafé wordt gebrast en gelald,
> worden moppen getapt, worden vuisten gebald,
> al zit er ook altijd een dwarsige meid
> die demonstratief aan een jumpertje breit.

In 1982 speelt bij Toneelgroep Globe het eerste van een reeks ‘komische drama's’ die hij schrijft met zijn levensgezel Ton Vorstenbosch. In begin van datzelfde jaar gaat ook zijn programma *Verwende krengen* in première. Dit Lurelei-achtige cabaretprogramma wordt opgevoerd door Kabaret Guus Vleugel, bestaande uit vier jonge cabaretiers: Reina Boelens (ex-Cabaret Vangrail), Flip van Duyn (de zoon van Annie Schmidt), acteur Olaf Wijnants en ‘aanstormend talent’ Annemarie Henselmans, die de hoge theaterverwachtingen daarna niet waarmaakt.

Vleugels teksten voor *Verwende krengen* worden meer geprezen dan de uitwerking van zijn gezelschap. Toch ontkomt dit repertoire niet aan de indruk dat Vleugel, met zijn ouderwets hilarische teksten over wisselende sekscontacten (met de bloedcontroledame), kernenergie (als probaat middel tegen enge ziektes) en pornofilms (rond het Engelse vorstenhuis: Prinses Anne met een stamboekhengst),

naarstig op zoek is geweest naar het schokeffect. Maar dat weet zelfs hij in de vrijgevochten jaren tachtig niet meer te bewerkstelligen.

> Een nette, zelfs voorname,
> uiterst welverzorgde dame,
> zei met een beschaafde stem:
> 'Boerenhufter, boerenkinkel,
> wat moet jij hier in m'n winkel?'
> Ik zei tamelijk ad rem:
>
> 'Kijk, het recht om te wonen,
> is een onvervreemdbaar recht,
> Maar 't behoeft nog één correctie,
> want het recht op woonperfectie,
> dat is het voor mij pas echt.'
>
> 'Even denken,' zei de dame,
> 'eerst de boel opruimen samen -
> ik heet trouwens Nathalie...'
> En nu heb 'k er ook een baantje
> en ik woon alweer een maandje
> in de zaak van Des Bouvrie.
> 'k Heb er ook gebruik van keuken
> en die dame mag ik neuken;
> 't is heel comfortabel zo.
> Mocht het ons niet meer bevallen,
> dan zeg ik: 'Dag schat, de ballen.'
> En dan kraak ik Metz & Co.

Was het Vleugels bedoeling voor dit of een soortgelijk cabaretgezetschap te blijven schrijven, door het overlijden van producer John de Crane komt zo'n vervolg er niet meer van. De opvolgster van De Crane, Marga Wagenaar, weet een subsidie los te peuteren voor een musicalproduktie. Dat wordt *Mimi Crimi*, die in het najaar van 1985 in première gaat, met muziek van Ruud Bos en met in de hoofdrol Karin Bloemen. Zij speelt in dit op een actuele corruptiezaak geënt script, een frauduleuze notaris. Nog meer dan bij *Verwende krengen* valt op dat Vleugels teksten dat scherpe, cynische van zijn vroegere Lurelei-repertoire ontberen.

In latere jaren bouwt hij zijn reputatie weer op van *valse nicht* (de titel van zijn tweede roman uit 1985). Maar dan niet als theaterauteur, maar als toneelcriticus voor De Haagse Post en, wanneer dit blad inmiddels is gefuseerd met De Tijd, nog tot 1994 als columnist van HP/De Tijd.

In 1989 wordt zijn naam nog één keer in verband gebracht met het cabaret, omdat hij geldt als de samensteller van de bloemlezing *Zij kon het lonken niet laten.* Dat gegeven zou garant kunnen staan voor een eigenzinnige keuze, ware het niet dat Vleugel deze selectie van cabaretliederen grotendeels aan een ander heeft overgelaten en slechts verantwoordelijk mag worden geacht voor de inleiding. Ook dan kan hij het niet nalaten nog even te sarren:

> Ten slotte moet me wel van het hart dat het me ontzettend veel moeite heeft gekost deze unieke en interessante bundel vol te krijgen. Vooral bij de produkten van de jongste generatie zat ik geregeld met de handen in het haar. Zal ik snel zelf iets in elkaar gooien en onder hun naam afdrukken,

> dacht ik soms. Ik heb er van afgezien en ben blijven zoeken tot ik had wat ik wou en nu komen de schatten er goddank nog fantastisch uit. Desondanks wil ik over één punt geen misverstand laten bestaan: toen Annie en ik het deden was het leuker - véél leuker.

Vleugels opmerking kan alleen al niet serieus genomen worden, omdat er in de jaren zeventig inmiddels een nieuwe generatie literaire liedauteurs is opgestaan. Die is zeker beïnvloed door Guus Vleugel en vooral door 'de moeder van het Nederlandse lied' Annie Schmidt, maar doet in kwaliteit niet voor hen onder.

De belangrijkste liedauteurs van deze nieuwe lichting zijn Willem Wilmink, Ivo de Wijs, Hans Dorrestijn en Jan Boerstoel.

Louis Davids-prijs

Ook **Jan Boerstoel** (Den Haag, 1944) is een van de auteurs op wie Jasperina de Jong een beroep doet na haar breuk met Guus Vleugel. In haar al grotendeels door Ivo de Wijs geschreven one-woman-show *Thuis best* (1979) zingt zij een aantal teksten van zijn hand, waaronder 'Spuit'. Dit lied over een aan

een overdosis drugs overleden meisje wordt in 1980 bekroond met de Louis Davids-prijs:

> En 't zal natuurlijk best haar eigen schuld zijn -
> ik ben niet zo goed thuis op dat gebied,
> maar wie aan dat soort dingen gaat begin nen,
> die vraagt toch om ellende, is het niet? -,
> maar ik moet steeds weer naar die foto kijken
> en denk: is er nou niemand die haar mist?
> Ze had mijn eigen dochter kunnen wezen.
> Hoe weet ik eig'lijk dat ze het niet is?

Het was de laatste keer dat de Louis Davids-prijs werd toegekend, al leefde hij nog drie jaar voort als prijs voor ‘Het lied van het jaar’. Maar de verschillende jury's toonden zich begin jaren tachtig zo ongelukkig met het middelmatige aanbod, dat de stichting Conamus besloot de prijs voor het beste theaterlied op te heffen. In samenwerking met het Amsterdams Kleinkunstfestival riep zij die in 1991 opnieuw in het leven, nu als Annie M.G. Schmidt-prijs. In 1987 had Jan Boerstoel in een lesboek voor het voortgezet onderwijs voor een andere benaming gepleit:

> Eigenlijk is Dirk Witte de eerste echte voorloper van Annie Schmidt. De Nederlandse literatuur kent een heleboel poëzieprijzen. Maar tot nu toe bestaat er geen enkele prijs voor ‘zingpoëzie’, geen enkele liedprijs. Mocht die er ooit komen, dan zou de naam Dirk Witte-prijs heel geschikt (en terecht) zijn, want met hem is het professionele cabaretschrijven begonnen.

Jan Boerstoel deed zelf ook nog kortstondig aan amateurcabaret: in 1964, met zijn groepje Impelstimpel. Maar als hij op de Universiteit van Amsterdam Nederlands en vervolgens Algemene Taalwetenschap studeert, heeft hij het cabaret inmiddels achter zich gelaten. Tot hij daar, in 1969, de leden van Cabaret Don Quishocking ontmoet. Een van hen, Jacques Klöters, vraagt hem wat te maken voor het gezelschap. Boerstoel schrijft ‘Juffrouw Iks’ en ‘Opa's verjaardag’. De groep is zeer enthousiast over zijn schrijfkwaliteiten en met het laatste nummer heeft Don Quishocking onmiddellijk groot succes bij optredens:

> De morgen van zijn honderdste verjaardag
> kreeg opa een beschuit bij zijn ontbijt
> en deden alle zusters even aardig,
> per slot is honderd jaar een hele tijd.
> Hij mocht de hele dag bezoek ontvangen,
> er werden stoelen rond zijn bed gezet
> en roodpapieren slingers opgehangen,
> dat gaf meteen zo'n feestelijk cachet.
>
> [...]
>
> Maar 's avonds is de hoofdzuster gekomen,
> nadat de gasten waren weggegaan,
> en heeft al die cadeautjes meegenomen,
> waarvan 't gebruik hem niet was toegestaan:
> tabak en zoetigheid, zelfs 't vest met mouwen,
> daar wol nog wel eens irriteren wou.

Alleen het paar pantoffels mocht hij houwen -
toch jammer dat hij nooit meer lopen zou.

Geïnspireerd door Cabaret Don Quishocking schrijft Jan Boerstoel vanaf dat moment tal van cabaretteksten, waarvan ook Gerard Cox, Rients Gratama, Cabaret Honoloeloe en Leen Jongewaard spoedig gebruik maken en later Jenny Arean, Adèle Bloemendaal, Frans Halsema, Youp van 't Hek, Jasperina de Jong en Kabaret Ivo de Wijs. Die kunnen daarvoor putten uit zijn mappen met teksten, hoewel hij in de latere jaren meer en meer in opdracht gaat schrijven. Bijvoorbeeld voor tv-programma's als *De Taalstraat* en *Ook dat nog* en, vanaf begin jaren tachtig, voor de one-woman-shows van Martine Bijl, Joke Bruijs en Nelleke Burg. Hij schrijft geen hele programma's, zoals Guus Vleugel en Ivo de Wijs deden voor Jasperina de Jong, maar verkoopt ‘losse nummers’.

Vormvastheid

Boerstoel-teksten kenmerken zich door

hun degelijkheid, die het gevolg is van de hoge eisen die hij stelt aan ritme, rijm en opbouw. Deze vormvastheid treffen we ook aan bij Ivo de Wijs en Drs. P; andere auteurs, zoals Annie Schmidt en Guus Vleugel, maar ook Willem Wilmink en Hans Dorrestijn, zijn wat dat betreft veel vrijer. Boerstoels vroege teksten zijn opmerkelijk eenduidig voor wat betreft vorm en inhoud. Zijn veelal refreinloze teksten bestaan uit coupletten van acht lange regels, terwijl hij inhoudelijk dan nog een sterke voorkeur heeft voor typeringen en hun geworstel met menselijke zwakheden in het algemeen en liefde, drank en dood in het bijzonder. Daarbij blijkt hij overduidelijk beïnvloed door de poëzie van Simon Carmiggelt. Diens samengaan van humor en melancholie karakteriseert ook de teksten van Boerstoel in hoge mate.

Ik zal hem missen... In cafés en op de tram
en telkens als de televisie of de krant
weer zit te wachten op een ‘stukkie’ van mijn hand,
want bij mijn stukkies schrijven dacht ik vaak aan hem

en ook, dat ik hem tòch eens bij gelegenheid
de vraag zou willen stellen: ‘Vindt u er wat aan?’
Dat is een kans die ik voorbij heb laten gaan,
ook literaire vaders sterven mettertijd.

‘Maar jammer is 't wel...’ Terwijl ik hem herlees,
voel ik mij voor de eerste keer een beetje wees.

Dit gedicht schreef hij voor de zaterdagbijlage van Het Parool, waarvoor hij van december 1984 tot januari 1988 wekelijks een ‘column-gedicht’ aanlevert. Daarvoor hanteert hij een tienregelige versvorm, die hij in 1983 voor het eerst toepaste in het mini-bundeltje *Poésie d'Amour*, dat cadeau werd gedaan bij Bergerac-wijnen. Het was te klein van vorm om er volledige sonnetten in kwijt te kunnen. Dus maakte hij er zogenoemde ‘mini-Shakespeare-sonnetten’ van. Drs. P bedacht daarvoor later de naam *sonnetine* en meerdere dichters hebben zich deze versvorm inmiddels eigen gemaakt. Jan Boerstoel maakte in de jaren tachtig ook deel uit van de groep ‘plezierdichters’ rond het literaire tijdschrift De Tweede Ronde, die met hun light verse in het land optreden. Daartoe behoren, naast Jean-Pierre Rawie en Kees Stip, ook ‘gezongen dichters’ als Ivo de Wijs en Drs. P.

De vorm van Boerstoels liedjes wordt in de loop der jaren gevarieerder en zijn toon en onderwerpkeuze persoonlijker. Tegenover typeringen als Johan, Chrisje en Johnnie komen liedjes te staan waarin de ironie heeft plaatsgemaakt voor een diepere emotionele lading, zoals ‘De liefste’ en ‘Doodgaan’:

Wat zegt het: mensen die de honderd halen
in een bestaan dat door de jaren heen
steeds inniger met sterven raakt verweven,
als steeds meer mensen die je van je leven
niet missen wilt, toch doodgaan, een voor een.

Ik ken er, godzijdank, nog niet zo veel,
maar hun getal groeit met de jaren aan.
En nu al zijn er van mijn eigen leeftijd...
Ik vraag me af hoe het met mij zal gaan.

Iemand moet het doen

Vanaf 1976 is Boerstoel tekstschrijver van beroep, waarbij hij zich niet heeft beperkt tot liedteksten en gedichten. In 1987 aanvaardde hij de opdracht om de liedjes te schrijven voor de musical *Woutertje Pieterse*, naar de verhalen van Multatuli. Aanvankelijk zocht Toneelgroep Theater daarvoor Ivo de Wijs aan, die een jaar eerder al de musical *Pip* had geschreven, gebaseerd op Charles Dickens' verhaal *Great Expectations.* Maar De Wijs vindt *Pip* zo slecht geproduceerd, dat hij afziet van verdere samenwerking. Ook Jan Boerstoel zal de opdracht uiteindelijk teruggeven.

Al eerder voerde Boerstoel de tekstredactie over radio- en televisieprogramma's, waaronder de Teleac-serie *De Taalstraat* (1979-1982): een radio- en televisieserie om de taalkennis

van volwassenen op te frissen. Hij is, samen met Willem Wilmink en later Mies Bouhuys, ook verantwoordelijk voor de liedteksten.

Begin jaren tachtig schreef hij ook enkele tv-scenario's. Er was op dat moment nog werk genoeg voor een liedtekstschrijver zoals hij, maar de vraag drong zich toch op hoe lang dat nog zo zou blijven. De belangstelling voor het theaterlied nam op dat moment drastisch af. Dit onder invloed van een toneelmatiger cabaretaanpak, die weinig ruimte bood voor zang. Ook de platenmarkt richtte zich, als gevolg van de recessie, liever risicoloos op het populaire lied dan op het moeilijk verkoopbare literaire lied of op het uitbrengen van theaterregistraties. Voor televisie zijn er opdrachten genoeg, maar als theatertekstschrijver beleeft Jan Boerstoel magere jaren. Pas in de jaren negentig lijkt het tij enigszins te keren. Dan duikt zijn naam weer veelvuldig op in theaterprogramma's, zoals van Lenette van Dongen, Cabaret Dubbel & Dwars, Alexandra van Marken en Diederik van Vleuten & Arie van der Wulp, terwijl ook Youp van 't Hek voor zijn nieuwe programma *Spelen met je leven* (1995) een beroep op hem doet. Ook is hij een van de vaste tekstschrijvers voor de theaterprogramma's van Jenny Arean. Met componist Martin van Dijk winnen vertolker Arean en auteur Boerstoel de Annie M.G. Schmidt-prijs voor het beste theaterlied van 1992. Dit met ‘Iemand moet het doen’, uit haar programma *De dame zet zich schrap*:

> En een rechter moet zich houden aan de woorden van de wet,
> ook al krijgt hij wel eens last van zijn geweten,
> als hij hongerlijders naar hun armoeland terugbeschikt
> en daar hebben zij alleen maar gras te vreten.
> En een staatsman moet niet bang zijn voor een rigoureus beleid.
> ook al valt hem dat soms helemaal niet mee,
> want dat is hij aan zijn kiezers en zijn ijdelheid verplicht
> en dat legt hij daarom uit op de TV.
>
> Iemand moet het doen,
> altijd zal wel iemand dat beweren;
> altijd zegt wel iemand dat hij daarom dingen doet.
> Iemand moet het doen,
> iemand moet de wereld mores leren,
> koste wat het kosten moet:
> vrijheid of geluk of bloed...
> Iemand moet het doen,
> iemand moet het willen.
> En de rest vindt het wel goed.

Don quishocking

Ook Cabaret Don Quishocking deed voor zijn programma's een beroep op ‘programmarustpuntjes’ van Jan Boerstoel. In de beginperiode waren dat steeds enkele liedjes, maar voor *Afscheidstoernee 1* (1976) schreef hij ook een conférence, getiteld ‘Welke oorlog’, die George Groot op het lijf geschreven was.

Dezelfde George Groot had Don Quishocking begin 1966 opgericht op het Instituut voor Neerlandistiek van de Universiteit van Amsterdam, waar ook Jan Boerstoel in

1968 ging studeren. Pieter van Empelen, Jacques Klöters en Anke Petersson reageerden op zijn prikbordmededeling. Groot verzocht eerstejaars studenten Nederlands die wilden meewerken aan een cabaretavond van studentenvereniging Helios, zich bij hem te melden. Zo begonnen de meeste studentencabaretjes eind jaren vijftig, begin jaren zestig, toen het traditie was dat de eerstejaars de ouderejaars vermaakten. Gezien het succes op deze avond en bij volgende Helios-festiviteiten, besloot het cabaretgroepje in maart 1967 naar buiten te treden. Pieter van Empelen had eerder in Eindhoven elektrotechniek gestudeerd en maakte nog steeds deel uit van het Eindhovens Cabaretgezelschap. Tot dat ensemble behoorde ook Fred Florusse, die als accountant bij Philips werkte. Door toedoen van Van Empelen voegde Florusse zich bij het Helios-cabaret en hij zou al spoedig gaan gelden als de zakelijk leider van de groep, waarvoor hij in 1970 bij Philips ontslag nam. George Groot bedacht een nieuwe naam: Cabaret Don Quishocking.

Hun studiegenoot Ivo de Wijs had met zijn groep Kabaret Ivo de Wijs in 1967 het caba-

retfestival *Cameretten* gewonnen, dat indertijd nog in Delft plaatshad. Daarmee had hij veel faam verworven op het instituut. Net als Freek de Jonge, die er ook nog enige tijd stond ingeschreven als student Nederlands, meldde Don Quishocking zich aan voor het *Cameretten*-festival van 1968. De Jonges Neerlands Hoop in Bange Dagen viel buiten de prijzen, maar Don Quishocking won overtuigend. De Volkskrant meldde: ‘Don Quishocking goed. Rest matig tot puin.’

Literair niveau

De jury, met cabarethistoricus Wim Ibo en met Eric Herfst van Cabaret Lurelei, prees Cabaret Don Quishocking om zijn hoogstaande tekstrepertoire en zijn veelzijdige acte de presénce. Die aspecten zijn ontegenzeglijk de meest kenmerkende van de acht theaterprogramma's die het gezelschap tussen 1967 en 1981 maakte. Don Quishocking bestond niet uit sterke solisten, maar moest het hebben van het teamwork. Het programmamateriaal was zeer divers, met de nadruk op welluidende samenzang, amusante sketches en snelle cross-talks, waarbij steeds hoge eisen werden gesteld aan het literaire niveau, ongetwijfeld mede als gevolg van hun neerlandistieke achtergrond. Het gezelschap kon daarbij vanaf het eerste moment een beroep doen op enkele externe tekstschrijvers van zeer uiteenlopend karakter, ook allen verbonden aan het Instituut voor Neerlandistiek. Zoals Jan Boerstoel dus, met zijn Carmiggeltiaanse filosofieën. Studiegenoot Hans Dorrestijn kon in belangrijke mate bijdragen aan het taboedoorbrekende aspect van Don Quishocking. In de traditie van Lurelei werden onderwerpen als seks, ziekte en dood door hem aangegrepen voor het gewenste schokeffect:

> Magere Hein, die krijgt u wel klein,
> Magere Hein, voor de slanke lijn.
> Voor zover ik hem ken, wordt u slank als een den
> door Magere Hein. Zo slankt u af
> in 't koele graf, 't is dus geen straf
> bij Magere Hein.

Docent moderne letterkunde Willem Wilmink, die in 1966 had gebuteerd als dichter, zou in de loop der jaren voor zijn studenten van Cabaret Don Quishocking een aantal poëtische bijdragen schrijven, zoals het overbekende ‘De oude school’. Maar sommige van zijn teksten voor het gezelschap waren heuse cabaretnummers, zoals de conférence Zadkine:

> Wij zijn hier in de kantine bij elkaar gekomen in verband met een ongeval binnen ons bedrijf. Onze medewerker H. van Dam is bij herstelwerkzaamheden aan een beeld van Zadkine van een der steigers afgevallen en met ernstige verwondingen in het Wilhelminagasthuis opgenomen.
> Het beeld dateert uit Zadkines vroegste periode en verraadt hier en daar de invloed van Picasso, terwijl ook een hang naar de exotische kunstwerken van de Inca's er niet vreemd aan is. Het werd in 1956 voor twintigduizend gulden aangekocht door een bevriende relatie, die het ons bij het vijftigjarig

> bestaan van onze zaak ten geschenke gaf. Sindsdien is de aanblik ervan vertrouwd aan allen die onze zaak een warm hart toedragen.

Behalve de nummers van deze tekstdichters met hun karakteristieke stijl en incidentele bijdragen van anderen, onder wie Drs. P met 'Zonnig Mexico', waren er de eigen teksten van met name George Groot. Voor elk Don Quishocking-programma schreef hij wel enkele sololiedjes rond het thema menselijke vertwijfeling en angst, steevast vertolkt door Anke Petersson, die, nu zij inmiddels waren getrouwd, als Anke Groot door het leven ging:

> En toen ik laatst tegen mijn man zei dat de zee
> hem meer vertellen kon dan twaalf professoren
> omdat je daarin alle waarheden kunt horen,
> nam hij de keer daarop een bijbel voor me mee.
> En toen ik zei dat ik die zelf al had bedacht,

toen is-ie zonder iets te zeggen weggelopen.
Hun bezoeken zijn verminderd, maar soms voel ik 's nachts
de tranen over mijn wangen lopen...

Jacques Klöters schreef voor de groep veel vertalingen, zoals van de Duitse dichter-zanger Franz-Josef Degenhardt en van de toen nog onbekende Engelse absurdist John Cleese. Samen schreven Groot en Klöters het choquerende 'De K':

Maar wat is dat bultje hiero?
't Voelt nog heel onschuldig aan.
Haal uw geld maar van de giro,
want het is met u gedaan.
'k Zal nu even eerlijk wezen
(stootje hebben, kunt u wel):
'k moet echt voor uw leven vrezen.
Als u maagd bent, wees dan snel!

Coöperatieve kracht

Het *Cameretten*-optreden van 1968 had bestaan uit hoogtepunten van de eerste twee programma's. Het succes leverde landelijke bekendheid en een platencontract op. *Kinderen en militairen half geld* (1969) was een compilatie van dit Don Quishocking-repertoire, aangevuld met nieuwe nummers.

Waar het valt daar legt het, uit 1971, is grotendeels nieuw. Don Quishocking blijkt een sterke voorkeur te hebben voor scherp cabaret, in de stijl van Lurelei. Maar ook is er in dit programma al een veel groter gehalte aan persoonlijk engagement. Jacques Klöters schrijft in 1980 in *Zolang het maar niet dichterbij komt*, het enige boek van en over Don Quishocking: 'We willen geen show, typeringen, leuke nummers, maar dat wat ons het meest fascineert: mensen die discussiëren, verklaringen afleggen en ruzie maken.'

Hoewel de grote individuele verschillen tussen de groepsleden op het podium fraai contrasteerden, was duidelijk dat zij tezelfdertijd leidden tot onderlinge spanningen. Die zouden het gezelschap uiteindelijk gaan opbreken, zeker nadat George Groot de 'coöperatieve kracht' van de groep ter discussie was gaan stellen en zich als artistiek leider en geweten opwierp. Na het moeizaam tot stand gekomen programma *Zand in je badpak* (1973) besluit de groep dan ook een jaar niets met elkaar te doen om zich zodoende te kunnen bezinnen op de toekomst van Don Quishocking. Het seizoen 1974-1975 wordt aangewend voor reizen (Anke & George), het schrijven van cabarethistorische artikelen (Jacques), het organiseren van culturele manifestaties (Pieter) en het voorbereiden van een soloprogramma (Fred). Hoewel er daarna toch een zesde programma komt, met de ironisch-voorspellende titel *Afscheidstoernee 1* (1976), is duidelijk dat Don Quishocking voor een ieder van hen niet meer de hoogste prioriteit krijgt.

Tijdens dat programma kondigt Pieter van Empelen zijn vertrek aan. In *Trappen op* (1978) debuteert in zijn plaats pianist Willem-Jan Gevers.

Therapeutisch cabaret

Net zoals *Afscheidstoernee 1* is dat programma het produkt van een inmiddels veranderde cabaretopvatting. Net als bij het toneel uitte het ik-tijdperk zich ook binnen het cabaret, waarbij persoonlijke problemen en gevoelens nog centraler komen te staan dan voorheen bij Don Quishocking al het geval was geweest. De groep laat zich in grote mate beïnvloeden door het Werkteater. Zoals dat gezelschap 'therapeutisch toneel' vertolkt, zo brengt Don Quishocking 'therapeutisch cabaret'. In 1979 maakt het voor het Humanistisch Verbond zelfs vier televisieprogramma's rond allerlei levensvraagstukken. En *Trappen op* meldt dat Werktheater-acteur Peter Faber aan het programma meewerkt als 'stimulator'.

Is dit programma persoonlijker van aard, toch bevat het typische Don Quishocking-numrners, met vertaald werk van met name Bertolt Brecht en John Cleese, met een 'vage angst'-nummer van George Groot en met klassieke bijdragen van Hans Dorrestijn over enge ziektes, vreemdsoortige gedragingen en ander leed, zoals 'Psoriasis' en 'De kerkhofganger':

Don Quishocking in 'Wij zijn volstrekt in de war' (Willem-Jan Gevers, Anke en George Groot, Fred Florusse, Jacques Klöters). (foto: Den Haan/ coll. Theater Instituut Nederland)

Van vrouwenlijken met lang haar
breekt hij de benen van elkaar.
We zien een dode, half vergaan,
maar daar trekt hij zich niets van aan.
Haar borsten zijn al weg aan 't rotten,
kaal haar schedel, broos haar botten.
Eindelijk komt hij hijgend af
en kruipt bevredigd uit het graf.

Het laatste Don Quishocking-programma is getiteld *Wij zijn volstrekt in de war* (1981). Die titel doet het programma en de groep eer aan. George Groot is inmiddels toegetreden tot de Bhagwan-beweging, waarmee ook zijn vrouw Anke sympatiseert. Beiden hadden in 1980 hun goeroe bezocht in het Indiase Poona, waar George zich omdoopte tot Swami Anand George en gevolg gaf aan de wens van de Bhagwan dat alle volgelingen in het oranje, rood of paars gekleed zouden gaan. Deze beweging was vooral gericht op de persoonlijksontwikkeling en -groei, waarvan vooral de latere Don Quishocking-programma's getuigden. Door het extremisme van George Groot ontstaat tweespalt in de groep tussen de socialisten Jacques Klöters en Fred Florusse enerzijds en de 'fascistische' Anke en George Groot anderzijds.

Maar waar 'vakbroeder' Ivo de Wijs hardop de conclusie trekt dat hij nimmer nog een woord wenst te wisselen met George Groot, gaan Klöters en Florusse het conflict aan op het podium.

Klöters ligt de hele avond in een ziekenhuisbed en geeft aan dat slechts te zullen verlaten als George zijn oranje kleding aflegt. Het

programma is een fraai gestileerde sublimering van het conflict dat speelt, maar het verscheurt de groep, waar de onderlinge verhoudingen inmiddels te ernstig geschaad blijken. Hoewel het programma nog ouderwets sterke Don Quishocking-items bevat en schitterende liedjes, zoals 'De grote beddenzaak', spreekt Het Parool van 'Bhagwanterreur'. Ruud Gortzak schrijft in De Volkskrant: 'Klöters en Florusse moeten de consequentie maar trekken uit de onoverbrugbare kloof in denken die tussen deze twee en de familie Groot is gegroeid. Ze moeten gewoon weg en George niet langer de gelegenheid bieden met superieure minachting op de woede van hun tweetjes neer te kijken, zonder hem ook maar een keer te dwingen nu maar eens uit te spreken wat hem bewogen heeft tot Bhagwan toe te treden.' De kop van Gortzaks recensie luidde: 'Don Quishocking moet zich maar opheffen.' Het gezelschap wist inmiddels zelf ook wel dat geen andere uitweg restte.

Dingen die je niet meer ziet

Enkele jaren later keert Don Quishocking onverwacht terug op het podium, maar dan als VDQS: Voorheen Don Quishocking. In opdracht van onder meer het Goethe-Instituut en de KRO stelt het *Kaltes Grauen, Erika Mann & Die Pfeffermühle* (1985) en *Instituut Zwagerman* (1987) samen. Voor beide gelegenheidsprogramma's schreven Groot en Klöters het zeer politiek geëngageerde repertoire. In *Instituut Zwagerman* zitten ook fragmenten van Brechts liederencyclus *De zeven hoofdzonden* verweven. Joke Bruijs vertolkt die. Hoewel zij tot dan toe bij cabaretpubliek vooral negatief bekend is - namelijk als revueartieste en schnabbelzangeresje - mag zij in *Kaltes Grauen* en *Instituut Zwagerman* Anke Groot komen vervangen. Omdat de laatste Don Quishocking-programma's hun sporen hadden nagelaten, gaf deze te kennen niet meer te willen optreden. Joke Bruijs vervult haar rol als cabaretière met zoveel verve, dat de groep mede daaraan de Scheveningen Cabaretprijs 1987 dankt. Meteen hierna start zij een nieuwe carrière: als solocabaretière, daarin nauw bijgestaan door regisseur-auteur Fred Florusse en tekstschrijver Jaap Bakker. Ook Pieter van Empelen maakte overigens weer deel uit van VDQS, waarin hij vervanger Willem-Jan Gevers dus weer verving. Hij werd muzikaal bijgestaan door Tom Barlage.

In 1992 treedt Don Quishocking nog éénmaal op in de oudste samenstelling, dus met ook Anke Groot. Dit ter gelegenheid van het verschijnen van een verzamel-cd van het gezelschap. Zoals Guus Vleugel nostalgisch op zijn actieve schrijfperiode terugblikte met de opmerking 'Toen Annie en ik het deden wat het veel leuker', zo noemde Don Quishocking zijn cd *Dingen die je niet meer ziet.* Wie hen op die feestavond in Theater Bellevue, het vroegere Lurelei-theater, zag optreden met dat onvergetelijke repertoire en zich realiseert hoe sporadisch zulk geschoold ensemblecabaret zich tegenwoordig nog manifesteert, kon die uitspraak van harte onderschrijven.

Schuifdeurencabaretsfeer

Ook Kabaret Ivo de Wijs bezorgt zijn fans van het eerste uur nog een verrassende revival, als het eind 1993 naar het buurthuis van Oostknollendam afreist om daar, in zo'n oude vertrouwde schuifdeurencabaretsfeer, de verzamel-cd van het gezelschap te presenteren. Die cd heet dan ook toepasselijk *Terug naar de wortels.*

Kabaret Ivo de Wijs begon zoals Cabaret Don Quishocking een jaar later startte. Reageerden zijn studiegenoten van het Instituut voor Neerlandistiek op een oproep van studentenvereniging Helios, **Ivo de Wijs** (Tilburg, 1945) ging in op een verzoek van de Amsterdamse katholieke studentenvereniging Sint Thomas Aquinas. Dat wilde in 1965 een 'huiscabaret' van nieuwe studenten formeren, waarmee zou kunnen worden opgetreden op verenigingsavonden. Ivo de Wijs had al wat ervaring: hij trad wel eens op met zijn broer Guido, die later actief zou zijn in Cabaret Zonder Filter. Ook Pieter Nieuwint meldde zich aan. Hij studeerde Engels en had op de studentenvereniging al eerder kennis gemaakt met De Wijs. Na een aantal succesvolle optredens

besloot dit gelegenheidsduo een groep te formeren, naar het voorbeeld van Cabaret Lurelei. Truus Kofflard, Els Hertoghs en ‘ouderejaars’ Jasper Scholte kwamen erbij. Het gezelschap maakte een E.P. ter gelegenheid van het derde lustrum van de studentenvereniging en meldde zich in 1967 aan voor het cabaretfestival *Cameretten*, dat dat jaar voor de tweede keer plaatshad. Het groepje won, waarbij er veel lof was voor de literaire teksten en de originele groepsaanpak, al was, volgens de jury, daarbij de invloed van Cabaret Lurelei te nadrukkelijk zichtbaar. Nieuwint en De Wijs vonden het een groot compliment.

Slechts Pieter en Ivo hadden de wens net zo hoog te reiken als dit grote voorbeeld, maar ze beseften dat dat in deze samenstelling niet zou lukken. De andere leden ‘werden besloten’ Kabaret Ivo de Wijs te verlaten. Zij maakten plaats voor Henk Smit en voor Aggie Nieuwint, die evenals Pieter Engels studeerde aan de Universiteit van Amsterdam. Drie Nieuwinten in de groep en op het visitekaartje - de technicus van de groep was hun broer Wim Nieuwint, die later weer is opgevolgd door broer Kees - vonden zij echter te veel van het goede en Aggie kreeg een betekenisloos, maar goedklinkend pseudoniem: Aggie Terlingen.

Het groepje veranderde al spoedig van een lollig studentengroepje in een semi-professioneel cabaretgezelschap. Het maakte in 1969 furore op de talentenjacht van het Vlaamse Humorfestival te Heist, waar het in 1970 terugkeerde om op te treden met Jules de Corte en in 1971 met Drs. P, alias Heinz Polzer. Zoals Lurelei het voorbeeld was voor de cabaretformule, zo waren Jules de Corte en Drs. P dat voor het tekstschrijverschap van Ivo de Wijs. Uit dit contact zullen diepe vriendschappen groeien, terwijl beiden ook een aantal teksten voor het gezelschap schrijven. Ook de liefde voor de dichtkunst in het algemeen en voor *het rijmschap* in het bijzonder hebben De Wijs en Nieuwint met Drs. P gemeen. Gelukkig erfden zij niet zijn dwaalwegen. Zo lijdt Drs. P aan de misvatting of tic dat rijm niet louter gebaseerd is op klank. En dus vindt hij dat *ij* niet op *ei* mag rijmen, *au* niet op *ou* en *hele* niet op *kwelen.*

Beschaafd amusement

In 1971 laat Henk Smit zich vervangen door Richard Fritschy, met wie Pieter op de middelbare school optrad en die inmiddels op de Universiteit van Amsterdam andragogie studeert. *De wortels van het kwaad* gaat in maart 1972 in première in het theater dat jarenlang de Amsterdamse thuisbasis van de groep zal zijn: Sieto Hovings Tingel-Tangel, het huidige Betty Asfalt-Complex, aan de Nieuwe-Zijds Voorburgwal. Tekstschrijver, platenproducer, De Wijs-zwager en *Cameretten 1967*-jurylid Ernst van Altena laat het gezelschap nog datzelfde jaar de gelijknamige grammofoonplaat opnemen. Een totaal overgearrangeerde en kapot-georkestreerde studioplaat, waar de groep erg ongelukkig mee is. Dit ook al omdat er inmiddels live-opnamen waren gemaakt, die juist zo fris hadden geklonken. Maar die zouden, op de allereerste single van de groep na, nog ongebruikt op de plank blijven liggen tot 1979. Toen verscheen een ‘verzamel’-lp met enkele van die liedjes.

Met een live-elpee, januari 1973 opgenomen in het Shaffy-theater en uitgebracht onder de titel *Kostelijk kostelijk*, geeft producer Van Altena de groep de kans zich

te revancheren, al wordt ook hier, naar de produktie-opvattingen van die tijd, achteraf onnodig orkestratie aan het optreden toegevoegd:

> Kleine Elsje zou een weekje gaan logeren.
> Moeder zei: ‘Je zult je reuze amuseren.
> Op zo'n grote boerderij
> daar gebeurt van allerlei.
> En Oom Gerard heeft me gisteren laten horen
> dat er deze week een kalfje wordt geboren.
> En hij zei dat jij, misschien,
> die geboorte nog kunt zien.’
> ‘En hoe gaat dat dan?’, vroeg Elsje aan haar ouders.
> ‘Nou,’ zei pa, ‘eerst komt de kop en dan de schouders.
> En na een minuut of vijf:
> hups, daar is het achterlijf.
> Dan de poten en daar ligt het hele kalf.’
> Nou, daar schrok ze van, die Els van vijfenhalf.

Ze vroeg: ‘Moeder, is dat waar?’
‘Ja,’ zei moeder, ‘dat is waar.’
Toen vroeg Els: ‘Wie zet dat beest dan in elkaar?’

Mede door het succes van het eerste theaterprogramma durft Ivo de Wijs het aan zijn part-time baan als leraar Nederlands na vier jaar op te zeggen. In 1974 volgt *Beschaafd amusement.* De titel is een reactie op het verwijt van een recensent dat het eerste programma zo ‘beschaafd’ was. Niet bedoeld als een compliment, maar door De Wijs cum suis wel zo opgevat. ‘Cabaret moet op de eerste plaats vermaak zijn’, stelt Ivo de Wijs in menig interview. Hij heeft geen behoefte aan ingewikkeld engagement, met taboe-doorbrekende items en gespeelde boosheid. Volgens de opvatting van De Wijs moet cabaret niet cynisch en sarcastisch zijn, maar ironisch, onbevangen, zorgeloos, brutaal, vrolijk, smakelijk en bovenal literair:

Met je jas over je knieën
hoor je keer op keer op keer
de herkenningsmelodieën
van de frisdrank en de teer.
En je ziet die jonge lijven,
op een paard of een kameel,
eeuwig in de stemming blijven
voor een trekje weet-ik-veel,
voor een hapje licht en lekker,
voor een slokje doe-maar-vol,
met gemeutel en gemekker,
met gedartel en gedol.
Ach, laat nu de film beginnen.
Nee, het geeft niet wat het is:
cowboys, killers, koninginnen,
toekomst of geschiedenis.
Het mag trager dan een slak zijn,
flauwer dan een Kamper ui,
maar niet voor cola of tabak zijn
en zònder vlotte jongelui.

Waren er ten tijde van *Cameretten* nog rode truien met zwarte kruisen die het wapen van Amsterdam moesten verbeelden, inmiddels is het de groep duidelijk dat decorstukken en verkledingen er niet toe doen. Met een minimum aan middelen brengt Kabaret Ivo de Wijs traditioneel barkrukkerig nummertjescabaret, waarin Ivo de Wijs zich de beste conférencier toont, maar de slechtste zanger. De nadruk ligt bovenal op de tekst, hoe welluidend de composities van pianist Pieter Nieuwint daarbij vaak ook klinken. Overigens schrijft ook Pieter voor elk programma wel enkele teksten.

Een van de weinige bewust kritische teksten die Ivo de Wijs ooit voor zijn groep schreef, stamt uit dit programma. Gerard Cox had in het begin van de jaren zeventig zijn vroegere bravoure en engagement van Lurelei en Cox & Halsema ingeruild voor de hitlijsten, met het (vertaalde) lied ‘'t Is weer voorbij die mooie zomer’. Ivo de Wijs reageert hierop met ‘Ome Gerard’, waarna de betrekkingen tussen Cox en De Wijs bekoeld zullen blijven tot de laatste in 1982 de musical *Fien* schrijft. Gerard Cox speelt daarin een hoofdrol naast Jasperina de Jong en de ruzie wordt vooraf bijgelegd:

Eens verklaarde jij de charmezang voor gek, Ome Gerard.
Jij hebt de jongens zonder idealen,
die hun emoties eeuwig uit het Frans vertalen,
al bij Lurelei bezeken tot en met.
Jij had vroeger een verrekte grote bek, Ome Gerard,
Willem Duys vond je totaal niet te vertrouwen
en je greep de koningin in Arme Ouwe,
want je maakte scherp en cynisch cabaret.

Dat was toen, Ome Gerard.
Elk seizoen, Ome Gerard,
kwam jij met een nieuwe zure scheut citroen, Ome Gerard.
Nu zing je eikelige liedjes
van de zomer en de mei.
Wel, die zomer is wat ons betreft voorbij.

In 1976 volgt het programma *Achter de wolken is zonneschijn.* Het is het laatste in deze samenstelling. Aggie en Richard hebben er geen plezier meer in avond aan avond op te treden, temeer omdat zij inmiddels beiden zijn afgestudeerd en het idee hebben dat het cabaret hun maatschappelijke carrière in de weg staat. Het vierde Kabaret Ivo de Wijs-programma,

Formule 2, zal helemaal het laatste zijn. Het wordt in 1977 opgevoerd door 'Ivo de Wijs als Ivo de Wijs, Pieter Nieuwint als Pieter Nieuwint en Marnix Kappers als Aggie Terlingen en Richard Fritschy'. Het is succesvol, maar dan voornamelijk als schrijfprodukt van Ivo de Wijs, die zich literair heeft uitgeleefd in onder meer 'Sietze Riemersma zijn fiets'.

Kabaret Ivo de Wijs in 'Formule 2' (Pieter Niewint, Marnix Kappers, Ivo de Wijs) (foto coll. Theater Instituut Nederland)

Riemersma verkocht wat boeken,
kocht zich weer een nieuwe fiets
en hij ging een uitweg zoeken
uit dat eeuwige gebiets.
Daar zag hij een advertentie:
'Lig niet zelf meer op de loer.
Neem ontfutselingspreventie.
Bel de firma Safe & Sure.'

Sietze las het en herlas het.
Hij dacht: geen geouwehoer.
Een bewakingsdienst, dat was het
en hij belde Safe & Sure.
's Avonds kwam er een bewaker
met een bloedhond en een buks.
En die zei: 'Dit doen we vaker;
't is gekomen door de drugs.'

Kappers is een acteur en wil méér bewerkstelligen dan de ongedwongen lol die Pieter en Ivo voor ogen staat. Er ontstaan spanningen

en Pieter Nieuwint besluit de groep te verlaten en zich als anglist op de wetenschap te storten. En omdat 'Kabaret Ivo de Wijs gemakkelijk zonder Ivo de Wijs, maar niet zonder Pieter Nieuwint kan', zoals Ivo beweert, houdt de groep in 1979 op te bestaan.

Overigens moest één lied uit *Formule 2* op last van de advocaten van het biermerk Skol uit het programma geschrapt worden, waarmee Ivo de Wijs toch bewerkstelligde dat zijn 'vrijblijvende' cabaret door sommigen te geëngageerd werd bevonden:

Zou je ook iets mogen zeggen over Skol?
Dat het niet te drinken is;
dat het ruikt naar kattepis;
dat het smaakt naar uilezeik
en pantoffels tegelijk?
En dat de Mounties, die dat spotje zouden maken,
na de eerste teug gezamenlijk een vol uur moesten braken.
En de dikste zei: 'Ik wist wel dat het uitgesproken niks was,
maar 't was erger dan ik dacht; het leek wel of het produkt X was,
net een slokkie uit een glas met het gebit van Albert Mol.
Zou je dat nou mogen zeggen over Skol?

Aangenaam gezelschap

Als Kabaret Ivo de Wijs ophoudt te bestaan, heeft De Wijs inmiddels contact met Jasperina de Jong. Na haar breuk met Guus Vleugel brengt zij, in 1975, een tour de chant, onder de titel *Jasperina Solo.* Nog in hetzelfde jaar speelt zij in *De Engel van Amsterdam*, gebaseerd op Vondels *Gijsbreght van Aemstel.* Eric Herfst komt met het plan voor deze musical, op te voeren in het kader van het zevenhonderd jarig bestaan van de stad Amsterdam. Het was aanvankelijk de bedoeling geweest dat Guus Vleugel die zou gaan schrijven, maar door zijn ernstige depressie en door de ruzie met het echtpaar Herfst moet hij ervan afzien. *De Engel van Amsterdam* wordt nu geschreven door Jasperina's vaste componist Joop Stokkermans en door Lennaert Nijgh, voordien de 'hofdichter' van Boudewijn de Groot en vertaler van musicals als *Hair* en *Salvation.*

Als zij in 1976 een 'eenvrouwsmusical' wil spelen, krijgt Lennaert Nijgh de opdracht die te schrijven. Het lukt hem echter niet van zijn verhaal over Jozefien en Jasperien een avondvullend programma te maken. Na de 'minimusical' van de eerste helft zingt Jasperina na de pauze oud en nieuw repertoire, zoals van Guus Vleugel, Jan Boerstoel, maar ook van Ivo de Wijs.

Voor haar volgende programma, *Thuis best* (1979), dat zij brengt met een ensemble van zes zangers-dansers onder wie Serge-Henri Valcke en Frans Mulder, schrijft De Wijs het gros van haar repertoire:

De blanken in Zuid-Afrika
bedanken voor Zuid-Afrika,
bedanken voor gelijkheid, onverstoorbaar en massaal.
De banken in Zuid-Afrika,
van blanken in Zuid-Afrika,
bezitten naast het goud ook nog een ander kapitaal:

een paspoort van de Staat der Nederlanden.
‘Hulle blij nie bij die kaffers nie en is so baje blij
te hernuw die oue vrienskapsbande...’
Ja, geloof me, voor die blanke Afrikaanders worden wij
het thuisland.

In 1980 besluit Eric Herfst, voor het eerst sinds 1971, zelf weer het podium op te gaan. In Ivo de Wijs vindt hij een auteur met wie hij, zoals indertijd met Guus Vleugel, samen ideeën kan uitwerken. Voor *Tussen zomer en winter* schrijft Herfst zelf alle conférences en sketches. Op één Boerstoel-tekst na, tekent Ivo de Wijs voor alle liedjes. Zijn teksten zijn minder wrang en veel frivoler dan die van Vleugel, wat zich voornamelijk laat verklaren door zijn zeer vrolijke karakter. Ook voor Eric Herfst en Jasperina de Jong is het samenwerken met hem een verademing. Guus Vleugel was altijd te laat met zijn teksten en te depressief en onzeker voor een goed contact; Ivo de Wijs daarentegen is aangenaam gezelschap en niet blijer te maken dan met een leeg vel

papier voor zijn neus. Maar wat Vleugel en De Wijs dan nog wèl met elkaar gemeen hebben, is hun behoefte menselijke emoties met humor buiten de tekst te houden. Als Herfst het plan opvat Jasperina na hun gezamenlijke theateroptreden weer in een musical te laten spelen en bedenkt dat het roemruchte leven van de cabaretière-chansonnière-actrice Fien de la Mar zeer geschikt is voor zo'n verhaal, vraagt hij Ivo de Wijs daarvoor alle liedteksten te schrijven. Zelf zal hij de gesproken teksten leveren en Joop Stokkermans componeert de muziek. Van Ivo de Wijs worden voor het eerst liedjes met dramatische kracht verwacht. Met dat soort liedjes voor *Fien* (1982) ontwikkelt De Wijs zijn schrijverschap dan ook in de breedte.

Eenvrouwsmusicals

In 1983, tijdens de voorstellingenserie van *Fien*, wordt Eric Herfst ernstig ziek. Al in de jaren zestig lijdt hij aan zulke ernstige hoofdpijnen, dat die hem het werken veelvuldig onmogelijk maken. Hij wordt een aantal malen bestraald. Maar in 1983 krijgt hij een hersenvliesontsteking, waarvan hij bijna niet herstelt. Er volgen verschillende hersenoperaties, waarna hij kampt met geheugenverlies en afasie. Na anderhalf jaar ziekbed overlijdt hij in 1985. In één jaar tijd stierven Ben Rowold, Frans Halsema, Jan Bronk, Rogier van Otterloo en Eric Herfst - allemaal mensen die aan de wieg van Lurelei stonden.

Na de dood van Eric Herfst verandert de artistieke positie van Jasperina de Jong. Bij Lurelei was zij de ‘leading lady’ die van Herfst en Vleugel kreeg aangereikt wat zij beliefde; daarna vervulde Herfst diezelfde rol met Ivo de Wijs. Nu raakt zij voor het eerst intensief betrokken bij het ontwerpen en uitwerken van elk programmaconcept.

Als artistiek koppel bedenken Jasperina de Jong en Ivo de Wijs tussen 1985 en 1989 achtereenvolgens de ‘eenvrouwsmusicals’ *De gekkin van de gracht* en *Victoria* en het liedjesprogramma *Tour de Chant.* Ivo de Wijs blijkt dan inmiddels het perfecte evenwicht gevonden te hebben tussen de speelse humor die zijn werk altijd kenmerkt en de dramatische kracht die veelal op het lijf van Jasperina de Jong geschreven is. Daarna kiest Jasperina voor toneelrollen en rust. Voor theaterseizoen 1994-1995 staat eindelijk weer een liedjesprogramma gepland: *Morgenster.* Daarin zingt zij ook haar beste Guus Vleugel-liedjes, uit haar Lurelei-tijd en van haar eerste theatersolo's. Maar het meeste repertoire is ook dan natuurlijk weer van de hand van Ivo de Wijs.

Cabaret als literair vermaak

Die is dan inmiddels ook als tekstschrijver betrokken bij theatervoorstellingen van andere vrouwelijke solisten, zoals Alexandra van Marken, Doris Baaten en Jenny Arean. En hij verzoekt zijn impresario hem toch weer een paar keer per maand te boeken om in het land voor te lezen uit eigen werk, zoals hij in jaren tachtig deed met collega-plezierdichters als Jan Boerstoel en Drs. P. Eigenlijk is dat altijd meer zijn stiel geweest dan het cabaret, waar hij ook al de behoefte voelde zijn teksten op

stencil uit te delen aan de zaal en die vervolgens op het podium toe te lichten. Cabaret moet literair vermaak zijn, vindt hij, met de nadruk op beide woorden. Daarom haatte hij het zo dat eind jaren zeventig cabaretiers als Freek de Jonge, Herman van Veen, maar ook zijn collega's van Cabaret Don Quishocking, zichzelf op het podium ter discussie gingen stellen.

Sinds 1981 noemt hij zich, in navolging van Jan Boerstoel en Willem Wilmink, een kleine zelfstandige. Op dat moment geldt hij als een van de belangrijkste tekstschrijvers voor *Kinderen voor Kinderen.* En hij presenteert dan voor de IKON-televisie het jongerenprogramma *Puber-tijd.* Vanaf 1982 werkt hij voor de VARA-radio, onder meer als mede-presentator van het consumentenprogramma *De Vooruitgang* en, sinds 1985, van *Vroege vogels.* In dit natuur- en milieuprogramma leest hij wekelijks nieuwe gedichten voor, waarvan een aantal inmiddels is gepubliceerd in een zestal bundels:

Het weer wordt kouder, nee, het wordt

weer heter.
Mijn dochtertje speelt graag voor Pelleboer.
Ze ligt met haar journaaltje op de vloer
en pakt een viltstift, want dat werkt veel beter.

'Wat zijn depressies?', vraagt ze aan haar broer.
Haar overzicht wordt met de dag completer.
Trouw snelt ze naar de buitenthermometer;
een kleine weervrouw doet haar heksentoer.

Ze zijn naar school, ik ga de kamer rond
en breng de chaos enigszins op orde.
Ik vis het kleine schriftje van de grond
en zie daar, half ontroerd en half geschokt,
hoe knap mijn kleine dochter is geworden:
't Is NEGEN GRAATEN, LIGTELEK BEWOKT.

Ook werkt hij mee aan taalspelletjes en educatieve programma's voor radio en televisie, zoals *De Taalmeesters*, schrijft light verse en publiceert voor kleine en grote kinderen verschillende bundels met gedichten en berijmde verhalen. En met Drs. P vormt hij van 1980 tot 1984 *Het Rijmschap*, door henzelf omschreven als 'een tweehoofdig college dat [...] in het maandblad Onze Taal, orgaan van het gelijknamige genootschap, het slechte rijm aan de kaak stelt en het goede onderwijst.' Pieter Nieuwint volgt Drs. P en De Wijs op in Onze Taal. Eind 1987 start Nieuwint met literair liedauteur en maker van het Rijmwoordenboek Jaap Bakker, de rubriek 'Het lyrisch lab'. Zoals deze titel al aangeeft, onderwerpen zij daarin de lyriek aan nader onderzoek, met daarbij veel aandacht voor de liedtekst.

Verdomhoek

Ook **Willem Wilmink** (Enschede 1936) heeft veel beschouwingen gewijd aan het gedicht en het lied, zoals in tal van taal- en letterkundige publikaties en in zijn gebundelde 'schriftelijke cursus dichten' voor kinderen. Wilmink was in 1961 gaan werken op het Instituut voor Neerlandistiek van de Universiteit van Amsterdam, waar hij zelf indertijd Nederlands en geschiedenis had gestudeerd en tot 1978 moderne letterkunde zou doceren. Dat jaar vestigde hij zich als full-time auteur en trad hij nog slechts als gastdocent op onder meer de Akademie voor Kleinkunst en de Universiteit van Groningen.

Wilmink was binnen het onderwijs een vreemde eend in de bijt. Hij toonde zich een bevlogen docent, met een bijzonder grote liefde voor de literatuur in al haar verschijningsvormen. Hij had daarbij vanaf het eerste moment een zwak voor literaire genres in de verdomhoek, zoals volksboeken, jeugdliteratuur, smartlappen en liedteksten. Hij verbloemde niet dat hij afkerig was van het elitaire literatuuronderwijs dat gedoceerd werd en dat ook binnen de universiteit werd gedomineerd door een verwerpelijke hokjesgeest, vastgeroeste opvattingen en veel gebrek aan goede smaak. Door zijn eigenzinnige onderwijsopvattingen in het algemeen en zijn afwijkende literaire visie in het bijzonder, kwam hij regelmatig in conflict met collega-docenten, die hem bovendien verweten dat hij zijn andere activiteiten steeds meer boven het

onderwijs liet prevaleren. Zo publiceerde hij vanaf 1965 essays, gedichten en liedjes en hij vertaalde verhalen en gedichten in literaire bladen. Ook schreef hij van 1968 tot 1977 poëzierecensies voor onder meer De Tijd en Spektator. Zijn studenten daarentegen bewonderden hem om zijn brede kennis en zijn grote vertelkunst. Maar natuurlijk ook vanwege de landelijke roem die hem steeds meer ten deel viel als auteur van journalistieke bijdragen en eigen literair werk. De leden van Cabaret Don Quishocking gingen al tijdens hun studie teksten van hem gebruiken. Maar ook hun medestudenten Jan Boerstoel, Hans Dorrestijn en Ivo de Wijs waardeerden de docent en auteur in hoge mate en zijn ontegenzeglijk door hem beïnvloed.

Speenhoff

In 1966 debuteerde Willem Wilmink met zijn bundel *Brief van een Verkademeisje en ande-*

re liedjes. Deze titel refereerde aan J.H. Speenhoffs 'Brief van een lelijk meisje'. Maar ook het daarin opgenomen lied 'Hun eerste woning', was een rechtstreekse verwijzing naar Speenhoff:

Er waren twee jonge gelieven,
die minden elkander zo zeer,
die gingen tezaam ten stadhuize
en werden mevrouw en meneer.
Zij kregen een woning op zolder
bij grootvader Piet van der Plas
en waren daarmee in hun nopjes,
omdat er zo'n woningnood was.

[...]

Dat grootvader zo alle dagen
een blijk van belangstelling gaf,
de jongen die kon het niet schelen,
maar de arme meid knapte af.
Haar stem kreeg een ranzige bijklank,
haar ogen die kregen iets grauws,
totdat ze tenslotte kapot ging
aan opa zijn *Blijvend Applaus.*

Willem Wilmink (links), samen met de leden van Don Quishocking, bij de prijsuitreiking van de Louis Davidsprijs voor 'De oude school' in 1974 (naast Wilmink componist Pieter van Empelen). (foto: Anefo/ coll. Theater Instituut Nederland)

Grote onverstaanbaren

In 1965, een jaar voor het verschijnen van Wilminks debuutbundel, kwam een grammofoonplaat op de markt waarop 'topsterren van nu hulde brengen aan topsterren van toen.' De opbrengst kwam ten goede aan de stichting Blijvend Applaus, 'die zich ontfermt over het lot van oude artiesten, voor wie de avondzon te weinig koestering bood', zoals de hoestekst meldt. Sonneveld zong daarop Speenhoffs 'De eerste klant'. Wilminks lied verwijst naar dat lied, maar via de laatste regel ongetwijfeld ook naar deze actieplaat.

In *Brief van een Verkademeisje* staan de liedjes en gedichten nog door elkaar heen. In later werk zal Wilmink de verschillende genres veelal náást elkaar plaatsen. Een kwaliteitsonderscheid tussen liedteksten en gedichten verwerpt hij, evenals een onderscheid tussen zijn werk voor kinderen en dat voor volwassenen. 'Verstaanbaarheid' is dan ook zijn voornaamste credo, zoals hij in 1990 verklaart in de bundel *Moet worden gevreesd dat het ooit bestond*:

> Vanaf de vroegste tijden tot ver in onze eeuw hebben de dichters geprobeerd zich duidelijk uit te drukken, zodat ze door zoveel mogelijk mensen zouden worden begrepen. Dichters die dat nu nog steeds doen, krijgen het stempel *light verse* opgedrukt en mogen bij literaire samenkomsten niet door dezelfde deur naar binnen als de grote onverstaanbaren.

Als in 1986 zijn verzamelde poëzie verschijnt, heet die zevenhonderd pagina's dikke bundel gewoon *Verzamelde liedjes en gedichten* en zowel zijn poëzie voor kinderen als voor volwassenen is erin opgenomen, zoals zijn liedjes voor Cabaret Don Quishocking en de vroege teksten, die Jenny Arean, Martine Bijl en Adèle Bloemendaal hergebruikten. En natuurlijk het ruime repertoire van zijn ‘vaste’ vertolkers: Herman van Veen, Wieteke van Dort en bovenal Joost Prinsen, die geldt als een van de beste, maar meest onderschatte literaire liedzangers van Nederland.

In *Verzamelde liedjes en gedichten* staan niet alleen Wilminks liedjes voor het theater, maar ook de teksten voor de televisieseries voor jong en oud die hij sinds 1970 maakte met het Schrijverskollektief, waarvan ook Hans Dorrestijn deel uitmaakt (zoals voor peuterprogramma's als *De Film van Ome Willem* en *Sesamstraat*, de puberprogramma's *De Stratemakeropzeeshow, J.J de Bom*, *voorheen De Kindervriend* en *Geef je ouders maar weer de schuld* en het bejaardenprogramma *Dat ik dit nog mag meemaken*).

Literatuur als geneesmiddel

Als er een onderscheid is aan te brengen tussen zijn proza en poëzie voor volwassenen en voor jeugdigen, dan is het dat zijn werk voor de laatste groep over het algemeen het meest blijmoedig en optimistisch is. Dit heeft ongetwijfeld te maken met Wilmink visie dat jeugdliteratuur als functie moet hebben kinderen te boeien en slechts bij eventuele problemen een handvat aan moet reiken. Oftewel: literatuur kan soms de functie van een ‘geneesmiddel’ hebben. Zoals voor ‘bedplassers’:

> En weet je waarom ik het zo naar
> en zo verdrietig vond?
> Ik dacht dat ik de enige was
> die zoiets gebeuren kon.
>
> Want als je aan een jongen vraagt:
> ‘Heb jij dat ook wel, man?’
> Dan zegt zo'n jongen altijd nee.
> En meestal liegt hij dan.
>
> Want Pietje Keizer en Johan Cruijff
> die overkwam dat wèl.
> En ook Epi Drost en Van Hanegem
> en Rinus Israël.
>
> Dus plas je weer eens in je bed,
> geef je moeder dan een zoen

en zeg maar: ‘Er zijn er wel meer, hoor moeder,
die dat 's nachts per ongeluk doen.’

In de jaren '80 startte de VARA het jaarlijkse liedjesproject *Kinderen voor Kinderen*, dat geënt was op het principe: kinderen dragen thema's aan en tekstschrijvers en componisten verwerken die tot liedjes, die worden vertolkt door het Kinderen voor Kinderen-koor. Niet alleen Jan Boerstoel en Ivo de Wijs zijn hiervoor lange tijd vaste tekstleveranciers, maar ook Willem Wilmink.

Al eerder mochten kinderen de onderwerpen aandragen voor de VARA-series *De Stratemakeropzeeshow* en *J.J. de Bom, voorheen De Kindervriend.* Componist Harry Bannink en tekstschrijvers als Hans Dorrestijn, Karel Eykman en Willem Wilmink bewerkten die tot liedjes en sketches. Aart Staartjes, Joost Prinsen en Wieteke van Dort voerden ze uit. Maar als je kinderen alleen maar geeft wat ze het liefste hebben, dan is het elke dag ‘patat met’, zei Annie Schmidt al eens. Dus schuwde het Schijverskollektief ook allerminst de moeilijkste, voor kinderen gevoeligste onderwerpen, zoals dood, echtscheiding en seks. Daardoor waren deze programma's in de jaren zeventig en tachtig soms spraakmakend.

Als een jongen wordt geboren,
is zijn lichaam kant en klaar.
Alles moet alleen nog groeien,
hier en daar komt nog wat haar.

Als een meisje wordt geboren,
is 't een moeilijker geval:
niemand kan haar nog vertellen
hoe haar voorkant worden zal.

Rond of spits of groot of klein,
dat zal een verrassing zijn.
Net zoveel als Beatrix
of misschien wel bijna niks.
Ach, de tijd zal moeten leren
of 't op appels lijkt of peren.

Als het zover is gekomen,
zul je denken, vroeg of laat,
dat je met totaal verkeerde
borsten door het leven gaat.
Hoe ze ook zijn uitgevallen,
jij vindt dat er wat aan scheelt.
Ook als iemand is gekomen
die ze mooi vindt en ze streelt?

Romantiek en melancholie

Vanaf zijn debuutbundel, *Brief van een Verkademeisje*, ademt Wilminks literaire werk voor volwassenen dezelfde optimistische sfeer als zijn werk voor kinderen. Maar de blijmoedigheid wijkt hier vaak voor romantiek en melancholie. Willem Wilmink blikt in zijn teksten veelvuldig terug op vroegere tijden. Dit door middel van herinneringen aan sferen, gebeurtenissen en lokaties uit zijn jeugd, zoals veelvuldig die van de textielstad Enschede. Maar ook herinneringen aan personen. Zo bezong Joost Prinsen ‘De meisjes uit vervlogen dagen’:

De liefesnacht met zijn sjablonen,
wanneer die eindelijk ging vervagen,
dan was er schaaamrood op de konen
van meisjes uit vervlogen dagen.

Soms was de nacht zo wonderschoon
dat hij de ochtend kon verdragen
bij meisjes uit vervlogen dagen
die we niet meer weten te wonen.

Gaf Willem Wilmink met *Brief van een Verkademeisje* zelf al aan dat hij zich verwant voelt met J.H. Speenhoff, ook hun engagement is vergelijkbaar. Beiden tonen zich zeer maatschappelijk betrokken, maar relateren hun engagement steeds aan het perspectief van personages en aan situaties uit het dagelijks leven in plaats van aan onwrikbare standpunten en filosofische beschouwingen. Oftewel: zij willen constateren en niet moraliseren. Dat blijkt nog het duidelijkst uit de vele teksten van Willem Wilmink over de oorlog, zoals het door Herman van Veen vertolkte lied ‘Een foto’:

Van die razzia's zijn foto's:
Jonas Daniël Meijerplein,
waar de Duitse militairen
joden aan het treiteren zijn.

Een bange man met keurige schoenen,
lange jas en vlinderdas
wordt over het plein gedreven
of het daar een veemarkt was.

Stel je voor: je zag die foto
van die man met vlinderdas
en je zou opeens ontdekken
dat het je eigen vader was.
Soms moet ik er ook aan denken
hoe het die andere zoon vergaat,
die ontdekte: kijk, mijn vader
is die lachende soldaat.

De kritiek op Wilmink eerste bundel was dat hij het Speenhoff-niveau dat hij zo duidelijk nastreefde, wel benaderde, maar beslist niet evenaarde. Dit in tegenstelling tot zijn volgende bundel: *Goejanverwellesluis*, uit 1971. Sindsdien wordt zijn werk geroemd. Dat geldt niet alleen voor zijn gedichten en liedjes, maar ook zijn proza. Daarin speelt zijn jeugd in Twente een prominente rol. Zijn 'streekverhalen' 'Ver van de stad' en 'Het verkeerde pannetje' werden voor tv bewerkt tot *Het verhaal van Kees.* Buurtgenoot en goede vriend Herman Finkers speelde een hoofdrol. De naam Kees is wederom een directe verwijzing. Nu naar *Kees de jongen*, het beroemde boek van Theo Thijssen, een auteur met wie Wilmink zich ook al zeer verwant voelt.

In de jaren tachtig maakt Wilmink furore met zijn *Schriftelijke Cursus Dichten*, aanvankelijk

verschenen in De Blauw Geruite Kiel, de jeugdpagina van het weekblad Vrij Nederland en later bewerkt tot drie afzonderlijke boeken. Hierin behandelt Wilmink op de hem karakteristieke wijze literaire aspecten als de techniek van het dichten, zoals rijm, stijl, en beeldspraak, de bedoeling en interpretatie van poëzie en stijlverschillen tussen poëzie voor kinderen en volwassenen, gedichten en versjes, smartlappen en levensliederen, middeleeuwse ballades en hedendaagse tophits et cetera. Zijn grootste verdienste is hierbij dat hij zich steeds laat leiden door zijn liefde voor taal en literatuur, waardoor hij met evenveel vervoering schrijft over de Zangeres Zonder Naam en Toon Hermans als over Vergilius en Homerus.

Promotie

Ter gelegenheid van zijn vijftigste verjaardag verschijnt in 1986, naast zijn *Verzamelde liedjes en gedichten* ook een uitgave met zijn prozawerk. En in het Letterkundig Museum wordt dan een tentoonstelling aan hem en zijn werk gewijd.

In 1988 verschijnt zijn proefschrift over gedichten van Hendrik de Vries, wiens werk hij in nog hogere mate bewondert dan dat van Theo Thijssen en J.H. Speenhoff. De promotie tot doctor in de Nederlandse taal- en letterkunde komt overigens niet zonder slag of stoot tot stand, aangezien Wilmink een zeer ongebruikelijk proefschrift schrijft: goed leesbaar en zonder notenapparaat. Net zoals indertijd op de universiteit blijken nogal wat literatuurwetenschappers moeite te hebben met deze ‘onwetenschappelijke’ aanpak. De professoren Hugo Verdaasdonk en Kees Fens blijken wel bereid hem te steunen.

Kort daarvoor was hem de Theo Thijssenprijs toegekend. Zonder financieel eigenbelang geeft Wilmink er blijk van zich bijzonder te storen aan het feit dat deze driejaarlijkse staatsprijs voor het totale oeuvre van een jeugdboekenauteur dan wel geldt als het broertje van de P.C. Hooft-prijs, maar niet hetzelfde gewaardeerd wordt. Het geldbedrag voor deze staatsprijs voor literatuur bedraagt immers het dubbele van de Theo Thijssenprijs. Voor Wilmink het bewijs dat de jeugdliteratuur nog altijd als het zwakbegaafde broertje van de volwassen literatuur wordt beschouwd, zoals ook Annie M.G. Schmidt jarenlang ervoer. Van de andere kant is de prijs wel de eerste serieuze bevestiging van het feit dat de koningin van ‘lied en light verse’ Annie M.G. Schmidt inmiddels gezelschap heeft gekregen op haar hoge troon. Sinds enkele jaren woont Wilmink weer in Enschede. De basisschool tegenover zijn huis heet sinds november 1994... de Willem Wilminkschool.

Eczeemverwekkend onhandig

Willem Wilmink gespt met graagte zijn accordeon aan om zijn eigen repertoire ten gehore te brengen bij speciale gelegenheden, literaire voordrachten en de laatste jaren zelfs in een bescheiden opgezet theaterprogramma. Ook **Hans Dorrestijn** (Ede, 1940) ging er vanaf het begin van de jaren zeventig veelvuldig toe over in kleine zalen zijn liedjes te vertolken.

Hans Dorrestijn studeerde Nederlands op het Instituut voor Neerlandistiek in Amsterdam. Daar kreeg hij les van Willem Wilmink, wiens afkeer van het literatuurwetenschappelijke milieu hij deelt. In zijn jeugdboekentrilogie *De Spaanse kat* (1984 e.v.) vertoont het ‘taleninstituut’ als plaats van handeling opvallend veel gelijkenis met het Instituut voor Neerlandistiek. Bovendien laat hij de wetenschap zich verdiepen in onderwerpen als ‘Het gebruik van de puntkomma in de Bataafse Republiek’ en ‘De schadelijke werking van scherpe medeklinkers in het bedrijfsleven en in de politiek’. Wilmink en Dorrestijn raakten al spoedig bevriend en gingen in 1972 ook samenwerken in het Schrijverskollektief. Dit ten behoeve van het televisieprogramma *De Stratemakeropzeeshow*, waarvoor Dorrestijn, met zijn voorkeur voor het ongewone, de teksten schreef die zo omstreden waren, dat sommige de tv-uitzending niet haalden:

> Een elastiekje leg ik rond,
> dat ik op de tafel vond.

Daar middenin een lucifer -
in seks ben ik een grote ster.
Ik schrijf op een blaadje:
'Kauw Uw Thee.'
Seks, daar doe je zoveel mee.

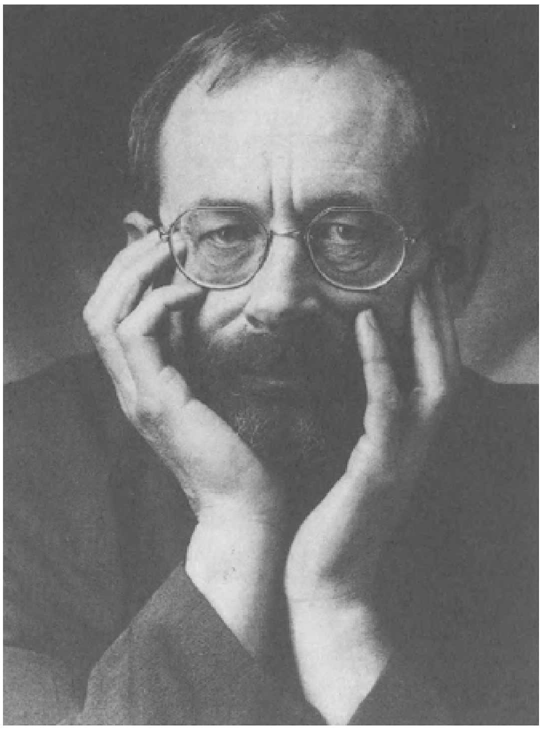
Pieleman, pieleman,
trek er maar eens lekker an.

Ook zijn studiegenoten van Cabaret Don Quishocking maakten toen inmiddels veelvuldig gebruik van zijn teksten. Na zijn studie werd hij leraar Nederlands in Wageningen. Een rampzalige periode, die zeven jaar duurde. De eerste jaren kampte hij met een totaal gebrek aan autoriteit; later mislukten zijn lessen, omdat hij zich volledig in beslag liet nemen door zijn huwelijk dat op de klippen liep en door zijn drukke literaire activiteiten. In 1975 nam hij ontslag als docent en vestigde hij zich als tekstschrijver.

Een jaar eerder verscheen, onder de titel *Bofkont*, een grammofoonplaat met de registratie van zo'n optreden met eigen repertoire. George Groot schreef de hoestekst en meldde daarin onder meer: 'Zijn optreden is zo eczeemverwekkend onhandig, dat je ademloos toekijkt. Daarentegen zingt hij met de stem van een stervende raaf over de verschrikkingen van het bestaan elke zaal plat.' Van de grammofoonplaat werden in een paar jaar tijd slechts iets meer dan honderd exemplaren verkocht. Eindjaren zeventig, als Dorrestijns naam inmiddels bekender is door zijn boeken en zijn teksten voor *De Stratemakeropzeeshow* en *J.J. de Bom, voorheen De Kindervriend* en voor de platen van Joost Prinsen herperst zijn platenmaatschappij *Bofkont.* Dan gaan er vele duizenden over de toonbank:

Wie in 't café naar binnen kijkt,
ziet door het raam gezelligheid.
Vergis je niet, het is maar schijn.
Neem dat maar aan van Dorrestijn.
[...]

Treed rustig binnen, wandelaar,
voor jou staat ook het glas al klaar.
Maar voor drank moet er een reden zijn:
een jeugd als die van Dorrestijn.



Hans Dorrestijn (foto: Joan van den Burg)

In 1979 maakt Dorrestijn een tweede grammofoonplaat, getiteld *Mooi van lelijkheid.* Op de hoes staat zijn toenmalige motto afgedrukt: ‘Altijd lag ik overhoop met de drank en met de wijven. En toen ik veel geleden had, ging ik heel mooi schrijven.’ De plaat bevat veelzijdig materiaal: van tedere chansons tot schokkende cabaretliedjes, van luchtig kin-

derrepertoire tot het metaforische ‘De Vleselijke Woning’:

Als de balken gaan verzakken,
het behang dat bladdert af,
als de deurscharnieren piepen,
zwijgt de Huisbaas als het graf.

En het tocht, last van lekkage
in de Woning die Hij gaf:
de Huisbaas denkt niet aan herstellen,
ook al peiger je het af.

Want een mens woont in zijn lichaam,
maar hij heeft het maar te huur.
En de Grote Stille Huisbaas
blijkt hardvochtig op den duur.

In 1978 waren ook zijn eerste verhalen verschenen. In menig interview gaf Dorrestijn er blijk van dat zijn eigen droeve jeugd zijn grootste inspiratiebron voor zijn werk was. Die ongelukkige jeugd, mislukte huwelijken en diepe depressies voorzien van veel drank en pillen, zijn de thema's die dat, althans tot 1989, karakteriseren. Zo refereert hij in zijn jeugdboek *Brandnetels*, in 1984 uitgegeven door de Vereniging tegen Kindermishandeling, aan de mishandelingen waarvan hij zelf het slachtoffer was. En zijn verhalen en liedteksten voor volwassenen herbergen veel *Weltschmertz* in zich. Toen hij in de jaren tachtig optrad met zijn al net zo treurige ‘lotgenoot’ Levi Weemoedt als het duo Blij - later ook duo Jolijt genoemd - lieten hun muzikale begeleiders weten dat voor het assisteren van zulke heren zes jaar sanatorium waarschijnlijk beter van pas komt dan zes jaar conservatorium.

Met hun gezamenlijke optredens, van 1978 tot eind 1986, trachtten Dorrestijn & Weemoedt de ‘open jongerenriolen’ te ontstijgen, onder meer door voor hun laatste programma, *Circus Horlepiep*, een heuse band aan te trekken voor de muzikale ondersteuning van hun liedjes, verhalen en gedichten. De gewenste doorbraak bleef uit. Toen Dorrestijn in een zware depressie verviel, liet hij zich opnemen in een psychiatrische inrichting.

Tevreden depro

Deze periode vormt een ommekeer in zijn bestaan. Hoewel hij er tot dan toe bewust voor ijverde zijn treurige privébestaan uit te buiten voor zijn imago als onbegrepen kunstenaar, slaagde hij er door zijn voortdurende ziekelijke getob en zijn grote onzekerheid over zijn kwaliteiten als zanger, pianist en tekstschrijver nimmer in zijn lijden ook werkelijk tot kunst te verheffen. Voordat hij in 1989 terugkeert in het theater, schoolt hij zich als pianist. Vanuit de visie dat oefening kunst baart, oefent hij uren per dag, daarbij refererend aan de woorden van Johann Sebastian Bach: ‘Ich habe fleissig sein müssen.’ Ook heeft hij het advies ter harte genomen een halve octaaf lager te gaan zingen, waardoor zijn voordien zo benepen klinkende zangstem opvallend aan kracht wint.

In *Liederen van wanhoop en ongeloof* (1989) maakt Dorrestijn de ontwikkeling die hij heeft doorgemaakt, zichtbaar op het podium. Voor de pauze speelt hij de onhandige schrijver, die wordt geteisterd door zijn uiterlijk en zijn ongelukkige levensomstandigheden. Hij draagt een grijs pak en op het toneel staan droogbloemen. Na de pauze gaat hij modieus gekleed en staat er een fraai boeket verse bloemen. En uit alles blijkt dan dat hij zijn depressieve aard nog allerminst van zich heeft afgeschud, maar inmiddels dan toch door het leven gaat als een tevreden depro die *De kunst van het lijden* beheerst.

Zijn optreden heeft vooral aan kwaliteit gewonnen door het constantere niveau van zijn liedjes, gedichten en verhalen en door zijn veel gewiekstere en minder onbeholpen ogende presentatie. Hoogtepunt van zijn programma zijn de kolderieke nieuwsberichten van het *DPA*, oftewel *Dorrestijns Persagentschap.* Daarmee had hij van 1984 tot 1989 ook furore gemaakt in het VPRO-radioprogramma *Het gebouw.* Daarin pleit hij onder meer voor het plaatsen van masturbatiemachines (masturboirs) in de Amsterdamse binnenstad en voor het hard optreden tegen lastige kinderen, waarvoor hij zelfs de *KOD*, de *Kinderopruimingsdienst*, in het leven wil roepen.

> Groenland. Op Groenland, nabij de nederzetting Tulen, heeft een Eskimo het wereldrecord stotteren verbeterd. De man meldde zich bij een politiepost en deed 2 uur 43 minuten en 12 seconden over het uitspreken van het woord ‘ijsbeer’. Inmiddels had het bewuste dier 79 van de 80 inwoners van de nederzetting opgevreten.

In *Pretpark* (1991) voert Dorrestijn zijn nieuwe aanpak zover door dat de overdaad van kostuums, toneelattributen en rolwisselingen het programma enigszins schaadt. Maar met *Na regen komt Dorrestijn* (1993) kiest hij weer voor een directe, sobere programmavorm, waarbij de aandacht, op enkele overduidelijk met het rijmwoordenboek bedachte nummers na, vooral uitgaat naar zijn veelzijdige teksten. Overigens is hij daarbij heel wat minder vormvast dan Jan Boerstoel, Ivo de Wijs en Drs. P. De teksten van de laatstgenoemde vindt Dorrestijn zelfs een belediging aan zijn adres, aangezien Polzer, zoals Dorrestijn in interviews meldt, hele groentewinkels bij elkaar rijmt, maar geen enkele zinnige mededeling meer doet. Bij Dorrestijn gaat de inhoud dan ook boven de vorm. In *Na regen komt Dorrestijn* vertelt hij een typisch Dorrestijn-verhaal over een mislukte vakantie, leest zijn DPA-berichten, zingt een loflied op de slavink, herschrijft *Het lelijke eendje* van Hans Christian Andersen, declameert de melancholie van nachtelijke dronkenschap en eenzaamheid en kerft een van zijn beste oudere liedjes:

> De laatste tijd had mams een manie
> van maar naar het park te gaan.
> Elke middag trok mijn mammie
> mij mijn warmste kleertjes aan.
> ‘Want,’ zei mammie, ‘in de winter
> geven wij de eendjes brood.
> Anders gaan die lieve eendjes
> allemaal van honger dood.’
>
> [...]
>
> Terwijl ik de eendjes brood moest voeren,
> praatte zij met een meneer.
> Die meneer was blijkbaar grappig
> en hij was er telkens weer.
> Net als de zwaan! En bij het voeren
> stond dat beest altijd vooraan.
> Vaak begon hij kwaad te blazen,
> ook al had ik niks gedaan.
>
> Eenmaal heeft de zwaan gebeten:
> mijn handje deed toen heel erg zeer.
> 'k Hoorde mams juist schaterlachen
> om die grappige meneer.
> Toen moest ik nog veel harder huilen.
> Mammie had geen oog voor mij.
> Terwijl ik naar het bankje holde,
> maakte mams haar handen vrij.
>
> Die meneer heet nou oom Stefan
> en we wonen in zijn huis.

Soms voel ik me heel verdrietig,
maar we blijven 's middags thuis.
's Zondagsmiddags komt mijn pappie,
die wil met mij naar het park toe gaan.
En dan durf ik niet te zeggen
dat ik bang ben voor de zwaan.

Voorheen bleef Dorrestijns gezichtsveld, hoe amusant dan ook, te zeer beperkt tot de spiegel die hij zichzelf als ‘levensstuntelaar’ en onmiskenbaar depressief karakter voor wilde houden. Inmiddels is hij een fikse stap verder en beschikt hij over het vermogen die spiegel bewust een kwartslag te draaien. Daardoor zijn zijn programma's niet langer louter een karikatuur van hemzelf, maar inmiddels ook wat van ons. Wat dat betreft is de kracht van zijn theaterwerk nauw verwant met de tekeningen van Peter van Straaten. Niet voor niets mocht die het programma-affiche voor *Na regen komt Dorrestijn* maken.

Fred Florusse regisseerde het ‘drieluik’ voorstellingen waarmee Hans Dorrestijn de laatste jaren optrad. Het lag in de bedoeling dat zij in 1995 voor het eerst samen op de planken zouden staan, met *Gesmolten ijsberen.* Tijdens de voorbereiding trok Florusse zich in november 1994 terug. Hij zal het programma wel gaan regisseren.

Dorrestijns mooiste tekst is ontegenzeglijk ‘Oorlogswinter’:

Vader,
je bracht mij toen naar Friesland.
Winter van vierenveertig.
Er lag sneeuw. Het was koud.

Banden van hout.
Gladde weg vol met kuilen.
Na een kwartier ging ik huilen.
En ik zeurde om brood.
Het was hongersnood.

[...]

En we sliepen in schuren.
En de tocht bleef maar duren.
Tot je in Oosterwolde
dan afscheid nam.
Je bent zelf teruggereden.
Hebt weer honger geleden.
Je was zwaar ondervoed.
Je had heldenmoed.

Vader,
ik kreeg warmte en eten.
Ik was die reis zo vergeten.
En de kou ging voorbij.
Het werd groen in de wei.
Ik zat op vrede te wachten.
Het kwam niet in mijn gedachten
dat je me nooit meer zou halen.
Je hebt me enkel gebracht.

Fred Florusse en Hans Dorrestijn in: Gesmolten IJsberen (foto: Johan Vigeveno)

Literair lied

Anno 1994 bestaat er weer veel waardering en belangstelling bij theater- en literatuurpubliek voor zulk literair liedrepertoire. Na zeer magere jaren, waarin het toneelmatige cabaret het lied grotendeels uit het cabaretgenre stootte, kwam tegen

het eind van de jaren tachtig de kentering. Sindsdien klinkt het theaterlied weer volop, niet alleen als de

meer of minder spaarzame ‘cabaretprogrammarustpuntjes’, zoals bij Youp van 't Hek en Harrie Jekkers, maar ook in theatervoorstellingen waarin het lied het hoofdbestanddeel vormt, zoals in het ‘muzikaal cabaret’, waarvan Karin Bloemen en Bram Vermeulen belangrijke vertegenwoordigers zijn. Ook lied-bloemlezingen, zoals bezorgd door Jacques Klöters en Kick van der Veer, varen mee op de populariteitsstroom van het cabaret en blijken bestsellers. Blijft dat het lied eigenljk niet gelezen, maar gezongen moet worden en diezelfde bloemlezingen leveren ook voor die opvatting vaak een overtuigend bewijs. Slechts enkele literaire liedauteurs zijn in staat repertoire te schrijven dat op papier net zo goed tot zijn recht komt als in het theater. Enkelen van die makers en hun vaste vertolkers werden voor dit artikel uit een boekhoofdstuk over ‘Literair cabaret’ gelicht.

‘De hoerenkast van de poëzie’ is een beknopte, fragmentarische weergave van een hoofdstuk uit het boek *Het is weer tijd om te bepalen waar het allemaal op staat. Overzicht van het Nederlands cabaret 1970-1995.* Dit boek, gescheven door Patrick van den Hanenberg en Frank Verhallen, verschijnt in 1995 bij uitgeverij Nijgh & Van Ditmar. De artikelen over Drs. P, Joop Visser en Herman van Veen (verderop in dit nummer) zijn voorlopige versies van hoofdstukken uit ditzelfde boek.

Henk van Gelder
Dichters en tekstschrijvers
Literaire teksten in cabaret en amusementstheater

> *'Het voordeel van het zingen van bestaande dingen is dat de dichters over dingen schrijven die je zelf ook zo voelt, maar dan veel mooier, zoals je het zelf niet kan'. Zo luidde, vorig najaar, het eenvoudige antwoord dat Jan Rot in NRC Handelsblad gaf op de vraag waarom hij zo opmerkelijk vaak - veel vaker dan anderen - bestaande gedichten op muziek en op zijn repertoire zet. 'Ik ga met zo'n bundel achter de piano zitten en als ik dan een paar regels zie die me aanspreken, lees ik het gedicht niet eens uit, maar ga meteen wat ik lees vertalen naar muziek. En dan is het soms in drie minuten gepiept.'*

Rot, de voormalige popvocalist die sinds enkele jaren in het reguliere theatercircuit zijn bedeesde charme uitspeelt in innemende voorstellingen, schrijft de meeste van zijn liedjes zelf, maar heeft tot dusver in al zijn programma's ook minstens één bestaand gedicht ten gehore gebracht. Hij maakte een hoekige tango van 'Het verdriet' van Willem de Mérode, zong Gerard Reve en Hans Lodeizen, bracht liefkozend 'Vers' van Jan Hanlo ten gehore ('op mijn gitaar kan ik zacht een snaar aanslaan/en dan mijn vingers vormen tot een ongewoon akkoord/of laat des avonds lang de door de storm beruiste bomen gaan...') en droeg aan de recente verzamel-cd *Dichterbij* een getoonzette versie van het homo-erotische 'Natuurlijk' van Hans Warren bij:

> Ik ken dit soort situaties wel uit mijn eigen leven... dan was ik de ik-figuur uit het gedicht, vervuld van onbereikbaar verlangen. Maar zoals Warren dat heeft opgeschreven, die jongen die daar ligt in 'een warme duinpan in dat aandoenlijke verschoten badbroekje [...]', dat zijn zulke mooie woorden om te zingen.

Dichterbij was een multimediaal project van de RVU, waarbij vocalisten uit de popwereld per clip een gedicht ten gehore brachten. Zo stelde Henny Vrienten, de voormalige voorzanger van Doe Maar, zich in dienst van het breekbare 'Waterding' van Guido Gezelle, terwijl Fay Lovsky een gedicht van J.B. Charles zong en Henk Hofstede van The Nits een tekst van Bert Voeten ter hand had genomen. De cd verscheen vorig najaar, slechts een half jaar na de Boekenweek-uitgave *Denkend aan de Dapperstraat*, waaraan niet alleen bekenden uit de popsector, maar ook grote namen uit het cabaret-genre hadden meegewerkt.

Onmiddellijke begrijpelijkheid

Voor beide projecten gold hetzelfde bezwaar: lang niet alle gedichten lenen zich ertoe om te worden gezongen. Een goed gedicht is compact geschreven en geeft bij de eerste kennismaking nog lang niet al zijn geheimen prijs. Wie daarentegen een liedtekst schrijft, houdt er al bij voorbaat rekening mee dat de luisteraar geen zicht heeft op het typografische beeld. Een liedtekst bevat bijvoorbeeld geen

enjambementen, omdat de muziek aan het eind van een regel doorgaans een pauze neemt en daarmee het zicht belemmert op de inhoudelijke overgang naar de volgende regel. In een liedtekst deinst de auteur bovendien niet terug voor herhalingseffecten. Zelfs een aperte gemeenplaats kan in een liedtekst functioneel zijn. Alles is gericht op de onmiddellijke begrijpelijkheid - en het is aan de tekstschrijver om ervoor te zorgen dat het resultaat desondanks niet platvloers wordt. Terwijl de dichter op papier veel meer de vrijheid heeft om te doen wat hij wil; de lezer bepaalt immers zijn eigen tempo.

Zo ontaardden de tere woorden van Slauerhoff en Hans Andreus op *Denkend aan de Dapperstraat* in onbegrijpelijke klanken en kwam de herentaal van J.C. Bloem op pijnlijke wijze in botsing met het sidderende rock-timbre van Huub van der Lubbe. Slechts een paar keer ging het goed: Achterberg bleef bij Youp van 't Hek nog net intact, Bram Vermeulen deed recht aan een introvert vers van Remco Campert, Jenny Arean wist spanning te scheppen in een grimmig kindervers van Hendrik de Vries, Adelheid Roosen vertolkte met ingehouden wanhoop een afscheidsgedicht van Neeltje Maria Min en Joop Visser (alias Jaap Fischer) viel op met ‘Denkend aan Holland’, een grappige collage van Marsman en de parodie die Gerrit Komrij ooit op dat beroemde gedicht schreef. Maar in geen van de gevallen was de componist erin geslaagd de muziek even veel kwaliteit te geven als de tekst.

Dat is een ander bezwaar van gezongen poëzie: de componist komt zelden veel verder dan een enigszins gedragen toonzetting die netjes de tekstregel volgt en de zanger ondersteunt. Dat blijkt het duidelijkst bij getoonzette sonnetten; de hechte vorm geeft heel vaak aanleiding tot dezelfde muzikale oplossing. De sonnetten die Simon Carmiggelt schreef onder het pseudoniem Karel Bralleput klinken in diverse gezongen versies bijna allemaal gelijk. Een sonnet heeft nu eenmaal een onwrikbaar schema en daar valt ook in muzikaal opzicht niet aan te wrikken.

Poëzie hardop

En hoe zit het nu in het cabaret- en aanverwante amusementstheater met het gebruik van bestaande literaire teksten?

De oogst is mager. Wat geldt voor het zingen van gedichten, geldt in veel opzichten ook voor het voordragen van proza. Het is er niet voor geschreven en het laat zich lastig loszingen van het papier waarop het gedrukt is. Een fraai geconstrueerde zin, met bijzinnen, is zelden geschikt voor het theater. Het theater prefereert nevenschikkingen. Constructies als het hierboven geciteerde ‘de door de storm beruiste bomen’ zijn eigenlijk al ondingen voor wie is aangewezen op de voordracht van een artiest. De lezer kan het geheel in één oogopslag bevatten, maar voor de luisteraar is de afstand tussen lidwoord en onderwerp behoorlijk groot. En als de tekst een humoristische strekking heeft, is het - om maar eens één detail te noemen - lastig als de pointe zich middenin de zin bevindt. Dan wordt de rest van de zin, waarin zich wellicht nog een relevante mededeling bevindt, weggelachen.

Twijfelgevallen en randgroeperingen als Poëzie Hardop en De Gebroeders Flint hebben succes geboekt met op literatuur gebaseerde voorstellingen. Al moet ik daar meteen aan toevoegen dat de formule van Poëzie Hardop eindjaren zeventig uiteindelijk is gestrand in de statische voorspelbaarheid die al in 1977 werd gesignaleerd door de toenmalige NRC-recensente Hanny Alkema:

> Er wordt te veel volgens hetzelfde patroon gesproken en bewogen [...]. Op een enkele uitzondering na stoppen de summiere loopbewegingen zodra de mond zich opent. Wanneer één van de drie aan het woord is, wordt ze met liefkozende blikken bekeken door de andere twee. Is ze klaar, dan richt de glimlach zich op de volgende, zodat je bij voorbaat weet naar

> wie nu geluisterd moet worden. Wel wat saai, ook omdat meestal het keurig-om-de-beurtsysteem wordt aangehouden.

De Gebroeders Flint speelde weemoedige zeemansmuziek bij Slauerhoff, bouwde een vrolijk variété-programma rond Van Ostaijen en maakte een regelrechte toneelvoorstelling van Nescio, waarmee het gezelschap buiten het kader van deze beschouwing valt.

Gebed van de onwetende

De eerste cabaretier met een open oog voor de voortbrengselen van de poëzie was Jean-Louis Pisuisse (1880-1927). Omdat hij zelf zelden teksten schreef, was hij aangewezen op anderen. Zijn bekendste liedjes werden geschreven door de tekstdichter en componist Dirk Witte, maar ook zette hij binnen- en buitenlandse volksliedjes op zijn repertoi-

re, werk van C.S. Adema van Scheltema en de monoloog ‘Het gebed van de onwetende’ (‘Oh god, er is geen God!’) van Multatuli. Toen de acteur Henk van Ulsen die tekst in 1975 in een gelegenheidsprogramma van de cabaret-historicus Wim Ibo ten gehore bracht, in de voetsporen van Pisuisse, bleek Multatuli's atheïsme nog steeds aanstoot te geven: de NCRV weigerde een tv-registratie uit te zenden zolang Ibo weigerde het gebed te schrappen - met als gevolg dat het hele programma nooit is uitgezonden.

Jean Louis Pisuisse (foto: Gemeentearchief Amsterdam)

Yvonne, de spionne

Ook in het repertoire van Wim Sonneveld (1917-1974) zijn sporen van literatuur te vinden. Hella Haasse maakte in 1943 zelfs haar schrijversdebuut als auteur van de voorstelling *Alleen voor dames...*, het debuutprogramma van het Sonneveld-ensemble. ‘Het was een verfijnd cabaret’, aldus Haasse later, ‘dat in die tijd uitvluchtmogelijkheden bood voor de mensen en door de luchtige, sprookjesachtige sfeer een aangenaam contrast vormde voor de miserabele omstandigheden.’ Ze schreef vriendelijke parodietjes, lyrische chansons (‘Ik hou zo van de herfst, dat jaargetij/dat past zo wonderwel bij mij’, zong Lia Dorana) en ook een enkel komisch nummer, zoals het klassieke Conny Stuart-succes ‘'k ben Yvonne, de spionne/ internationaal, kloek en geniaal,/ ik spreek elke taal/ 'k ben zo hard als staal...’

Maar lang duurde de samenwerking niet. In 1945 verscheen de eerste dichtbundel van Hella Haasse en twee jaar later kreeg ze opdracht een Boekenweekgeschenk (*Oeroeg*) te schrijven. Daarmee was ze voor het cabaret verloren. ‘Het had niet bar veel om het lijf, maar het was toch wel fijn,’ zei ze in een interview. ‘Ik was een stuk jonger toen en 't was een gekke tijd. Ik heb er veel geleerd. Maar het lag me inderdaad niet helemaal, ik ben er te relativerend voor. Het cabaret ziet alle dingen zwart-wit, zo moet het ze althans naar buiten voorstellen, en ik weeg altijd alles af.’

Niets behoorlijks

Sindsdien zocht Sonneveld rusteloos naar nieuwe auteurs, ook in literaire kring. Tot en met 1959 presenteerde hij met zijn cabaret-ensemble elk jaar minstens één nieuwe voorstelling - dus er was voortdurend behoefte aan teksten. Hij bouwde een sprookje van Godfried Bomans om tot theaternummer, maar een poging Bomans tot een hechtere samenwerking te bewegen, liep op niets uit. ‘Al die mensen zoals Bomans kunnen niets behoorlijks maken voor het toneel,’ schreef Sonneveld al in 1946 aan een vriend. Latere experimenten met Anna Blaman, Jac. van Hattum en Martinus Nijhoff leidden evenmin tot blijvend soulaas; van het door hen toegezonden tekstmateriaal bleken maar enkele regels bruikbaar te zijn, de rest werd door Wim Sonneveld zelf ingrijpend bewerkt. Zijn latere lijfauteurs waren Annie M.G. Schmidt, de journalist en dichter Michel van der Plas en (in de one-manshows van de jaren zestig) zijn vriend Friso Wiegersma.

Croquetten

De enig bestaande teksten waarmee Sonneveld op het toneel uit de voeten kon, waren de Kronkels van Simon Carmiggelt. Het beroemdste voorbeeld is het verhaal ‘Croquetten’, gebaseerd op een ware gebeurtenis tijdens één van de vele voorleesavonden die Carmiggelt in de jaren vijftig verzorgde. Sonneveld zag er aanvankelijk niets in, toen Carmiggelt het hem had voorgelegd in de vorm van twee uit een bundel gescheurde pagina's met een paar veranderingen in de kantlijn: ‘om

een lezing te houden' werd 'om op te treden' en 'sprekers' werd 'cabaretvoorstellingen'. Carmiggelt wierp tegen dat hij er zelf altijd veel succes mee oogstte. Aarzelend zei Sonneveld daarop dat hij het eens zou proberen.

'Je hebt gelijk, zei Wim, ze làchen!' aldus de schrijver in een interview met Tonnie van Verre.

> Hij heeft die tekst toen helemaal gefatsoeneerd, heeft er alles uitgegooid wat de aandacht alleen maar ophield, want dat was natuurlijk het verschil tussen hem en mij; bij mij vond het publiek het allang mooi als ik een verhaal voorlas waarom ze zo nu en dan konden lachen, dat was al heel wat. Maar een echte cabaretier die kan geen stukken gebruiken waarbij een zaal ineens doodstil blijft, dus Sonneveld gooide alles eruit waar hij niks mee kon doen, voegde een paar grappen toe en hield toen tenslotte een conférence over, die één van zijn beroemdste nummers zou worden.

Op een vergelijkbare manier leverde Carmiggelt het basismateriaal voor een nummer van Wim Kan over de baarlijke nonsens in de teksten van kinderliedjes. ‘Van nog geen bladzij tekst van mij heeft hij toen, in samenspel met de zaal, een nummer ontwikkeld dat vijf minuten duurde, en dat van de ene lach naar de andere ging.’ Het schrijven van een kant-en-klare conférence was hem, naar zijn zeggen, nooit gelukt: ‘Ik geloof gewoon niet dat het mogelijk is om achter je schrijftafel te bepalen wat het in een zaal wel en niet zal gaan doen, wie dat kan is een genie. Er bestaan zulke mensen - en die benijd ik zondig - maar ik kan het met geen mogelijkheid.’

Wie het wel kon, was Michel van der Plas. De theaterteksten die hij in diverse bundels heeft afgedrukt, liggen heel wat dichter bij de uiteindelijke uitvoering dan de verhaaltjes van Carmiggelt lijken op wat Sonneveld en Kan ervan maakten.

Wim Kan moet ook één keer een tekst van de dichter Jan Campert hebben gekocht. Dat blijkt althans uit een passage in de memoires van de acteur en tekstschrijver Jan van Ees (vooral bekend als de hoorspelfiguur Paul Vlaanderen). Eind jaren dertig liep hij Campert tegen het lijf, die hem vertelde dat hij voor een rijksdaalder Shakespeare-sonnetten zat te vertalen om aan de kost te komen. Daarop merkte Van Ees op dat het veel makkelijker was om een liedje te schrijven. Samen knutselden de heren een vrolijk refreintje in elkaar: ‘Want je moet de mensen nemen zoals ze zijn/ de één is groot van stuk, de ander is weer klein/ maar het voornaamste part/ dat is een mensenhart/ daarom moet je ze maar nemen zoals ze zijn!’ Diezelfde middag verkochten ze het werkje voor 25 gulden aan Wim Kan, aldus van Ees.

Voor zover bekend heeft Campert het echter bij die ene zijsprong in het amusementsbedrijf gelaten. Wel schreef zijn zoon Remco eind jaren vijftig buitengewoon komische en tamelijk surrealistische teksten voor een wekelijks radio-optreden van Rijk de Gooyer - onder het motto: ‘Liggen zó uw problemen?’

Tussen droom en daad

Een onvolledige, maar redelijk afdoende inventarisatie van bestaande poëzie in cabaret van recenter datum levert niet veel op. Adèle Bloemendaal heeft het huiveringwekkende gedicht ‘Het huwelijk’ van Elsschot gezongen, terwijl Youp van 't Hek in zijn voorstelling *Hond op het ijs* gebruik maakte van de klassieke regels ‘Want tussen droom en daad/ staan wetten in de weg, en praktische bezwaren...’ In het programma *Purper 8* bracht Ina van Faassen het gedicht ‘In Middelharnis is een kind verdronken’ van Hoornik ten gehore. Herman van Veen nam poëzie van Judith Herzberg op zijn repertoire. En de cabaretgroep Don Quishocking maakte gebruik van verzen uit de allereerste bundeltjes van Willem Wilmink, waarvan ‘De oude school’ de meest geslaagde muzikale bewerking onderging.

Bekend van dit ensemble is ook het door Fred Florusse gezongen ‘Lieve jongen’, naar een gedicht van Alain Teister. Twintig jaar na dato herinnert Florusse zich nog dat de tekst door zijn vertolking een geheel andere betekenis kreeg:

> Teister vond dat hij een gek, grappig versje had geschreven. Maar ik trok er een serieus gezicht bij - en mede door de weemoedige muziek van Pieter van Empelen werd het toen een fragiel nummer over een oudere man die

> in de trein een jonge jongen had gezien. Dat was in die tijd ook nog min of meer een taboe-onderwerp: een oudere man die naar een jonge jongen kijkt. Teister had tranen in zijn ogen, hij wist niet dat hij zo'n mooi nummer had geschreven. Zo zie je maar - als je aan een bestaand gedicht een draai geeft, kan het een totaal andere betekenis krijgen.

Don Quishocking was een cabaretgroep met grote literair-historische belangstelling. Zo werden aan het vooroorlogse Duitse cabaret onder meer teksten van Kurt Tucholsky en Kästner ontleend. Maar het grootste deel van de voorstellingen bestond uit nieuw materiaal, geschreven door de leden van de groep

en door vaste leveranciers als Hans Dorrestijn, Jan Boerstoel en Willem Wilmink.

Ijzersterke frappe

De enige die in dit kader nog vermelding verdient, is Gerrit Komrij. Uit zijn vele parodieën op bestaande gedichten ('Oote oote boe/ klote regel zonder clou') blijkt een cabaretesk talent voor het schrijven van een ijzersterke frappe, maar in de cabaret-sector heeft hij zich, na enkele middelbare-schoolse activiteiten, nooit meer opgehouden. Dat hij bij toeval toch nog even in het amusementstheater is beland, kwam omdat hij in 1985 op eigen initiatief een virtuoze vertaling maakte van het light-verse bundeltje *Old Possum's Book of Practical Cats* van T. S Eliot. Toen er twee jaar later sprake was van een Nederlandse versie van de Engelse hitmusical *Cats,* stuitte het producerende theater Carré vanzelfsprekend op die vertaling, waarin *Crowltiger* de aansprekende naam *Snauwtijger* ('de nijdas van de Rijn') had gekregen en de duivelse *Mr Mistofellees* was getransformeerd in de minstens zo satanische *Dr. Diavolo.*

De bestaande vertaling werd, in samenspraak met Komrij, slechts op enkele onderdelen aangepast. 'Er zijn alleen kleine dingen veranderd,' aldus de dichter destijds. 'Omdat er zo snel gezongen wordt, bijvoorbeeld, is "oogst je applaus" nu "krijg je applaus" geworden, aangezien je dat vlugger je mond uitkrijgt.' Maar de enige kritiek op de succesproductie van *Cats* in Carré betrof nu juist de verstaanbaarheid van de tekst. Niet alleen wemelde Komrij's vertaling van de bijzinnen, tussenwerpsels en enjambementen, maar ze moest ook nog eens worden gezongen door artiesten van wie het merendeel niet Nederlands was. Voor de vereiste energie en souplesse was het noodzakelijk veel zingende dansers uit het buitenland aan te trekken. Maar Komrij verdedigde zich door te zeggen dat daardoor nogal wat finesses verloren waren gegaan. 'Vooral voor buitenlanders die in een andere taal moeten zingen, zijn dat soort subtiliteiten heel moeilijk.' Maar hij voegde er (terecht) aan toe dat het Eliot-origineel óók een hoge ingewikkeldheidsgraad had. Wie de Engelse registratie van *Cats* beluistert, moet het gelijk geven: de verstaanbaarheid is ook daar niet ideaal.

Niet ideaal

Net zo min dus als de samenwerking tussen literatuur en cabaret. Het zijn twee werelden die elkaar alleen bij hoge uitzondering kruisen. Als een dichter bij toeval een heldere, eenduidige tekst heeft geschreven, zou die bruikbaar kunnen zijn voor een theatervoorstelling. Veel verder gaat het niet. Is dat te betreuren? Soms wel, ja! Ik kan mij voorstellen dat W.F. Hermans in staat is voor iemand een grimmige conference te schrijven en dat Gerard Reve daar zijn hand evenmin voor hoeft om te draaien. Jules Deelder en Remco Campert weten langzamerhand ook heel goed waar de komische effecten moeten worden geplaatst, maar zij doen dat voor zichzelf. De meeste schrijvers zijn er echter aan gewend dat hun tekst alles is, terwijl het

theater om dienstbaarheid vraagt aan de uitvoerder. Zoiets vergt meer souplesse dan de gemiddelde literaire auteur zou kunnen opbrengen. En dat is vanzelfsprekend hun goed recht. Als ze dan maar niet neerkijken op het métier van de tekstschrijver voor het theater, die met veel meer beperkingen te maken heeft en toch niet wil verzanden in de gemeenplaatsen van het grote amusement. Er zijn er zelfs bij, wier werk pas jaren later ook als literatuur is erkend. Maar dat is een ander artikel waard.

Patrick van den Hanenberg en Frank Verhallen

De keizer van de underground van de Nederlandse humor
Over Drs. P

> *Heinz Hermann Polzer (1919 Thun, Zwitserland), die zich ook wel Geo Staad noemt, of Kirsten Wiedeman of Wilson Hode of Lars Brahe of M. de Gans of Cyriel P. Licentiaat of Coos Neetebeem of Ludwig Otto Stadtherr of Henry Smith heeft al een forse boekenplank volgeschreven. Maar hij is toch in de eerste plaats bekend als Drs. P. Zanger/pianist, en schrijver van (door de geleerd fronsende literatuurcritici nog steeds niet serieus genomen) light verse, reisverhalen, ernstige poëzie, reclameteksten, ontuchtig proza en spiritueel kolderieke kleinkunstliederen. En dat allemaal in meerdere talen.*

Men heeft het in Nederland niet zo op multigetalenteerde lieden. Al snel wordt geroepen dat de schoenmaker zich bij zijn leest dient te houden, waarbij gemakshalve over het hoofd wordt gezien dat sommige schoenmakers uiterst smakelijke broodjes kunnen bakken of schitterende liedjes kunnen schrijven.

Wim Ibo plaatst Drs. P in zijn grote cabaret-overzicht in de categorie ‘curieus, maar daar hoeven we eigenlijk verder geen ruimte aan te besteden.’ Wel wordt hem nog enkele regeltjes gegund als verdienstelijk leverancier voor Adèle Bloemendaal, Don Quishocking en Kabaret Ivo de Wijs. Het belang van Drs. P voor de Nederlandse kleinkunst reikt echter veel verder dan deze karige regeltjes doen vermoeden. De jaren zeventig zijn met zes langspeelplaten en ruim een dozijn boeken de meest productieve jaren van Drs. P. In de jaren tachtig neemt hij iets gas terug, zonder de kwaliteit van zijn werk te veronachtzamen.

Leraar kerklatijn

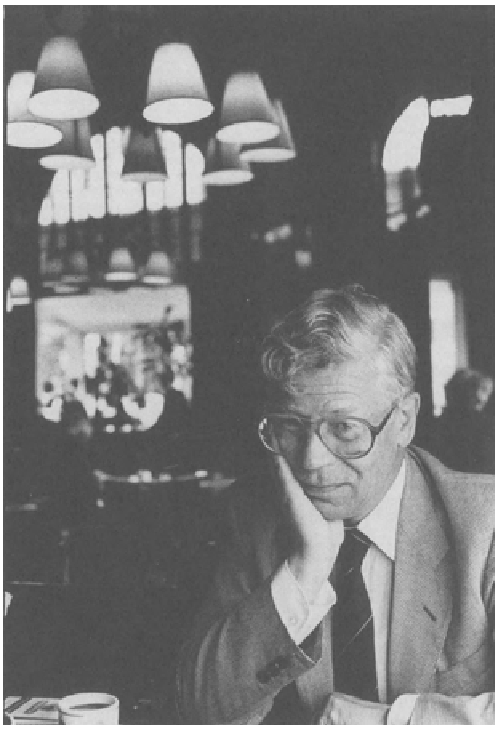
Als belcanto en virtuoos pianospel de criteria zijn waarop een kleinkunstenaar beoordeeld dient te worden, dan gooit Drs. P geen hoge ogen. Hecht men echter meer waarde aan spiritueel taalgebruik, humor en intelligentie dan zullen maar weinigen de doctorandus kunnen verslaan. Zijn liedjes zijn een combinatie van perfect geformuleerde kolder, inventieve melodieën en een kreunende kraakstem. Hetty Blok kondigde hem eens af met de woorden: ‘Dat heertje dat zojuist een liedje knarste.’ Dagblad De Tijd was na zijn eerste tv-optreden evenmin complimenteus: ‘Een leraar kerklatijn die zelfs een kraai nog zou doen blozen.’

Drs. P is niet tevreden met zijn stemgeluid, maar hij ziet ook praktische voordelen, want:

> ik hoef bij regenachtig of kil weer niet allerlei bouffantes en sjalen om me heen te wikkelen. En ik hoef helemaal niet af te zien van het roken of van het gebruik van alcoholische vloeistoffen, want mijn stem kan eenvoudig niets gebeuren. Daar komt nog bij, dat als ik een mooie stem had, een stem waarvan ogen vochtig worden en mondhoeken gaan trillen, dat men dan te weinig op mijn tekst zou letten.

Het P-licht

E*en Feestelijk Cahier voor Drs. P*, uitgegeven ter gelegenheid van de zestigste verjaardag van de Drs., bevat een aantal bijdragen van



Drs. P (foto: Chris van Houts)

dichters die, zoals Ivo de Wijs het formuleert, het *P-licht* hebben gezien, waaronder Jacques Klöters, Jan Boerstoel, Willem Wilmink, Pieter Nieuwint en Ivo de Wijs. Misschien kunnen zij niet allen tot de Preciezen worden gerekend, maar dat is niet zo gek. Drs. P overdrijft wel enigszins door niet meer alleen met een passend auditief rijm tevreden te zijn, maar zelfs een perfect woordbeeld na te streven. Daardoor laat hij bijvoorbeeld 'ei' niet meer op 'ij' rijmen, terwijl ook 'au' en 'ou' in zijn rijmvisie vloeken. Maar ook de Rekkelijken (hoe relatief is deze benaming) zullen nimmer vervallen in stoplappen en makkelijke rijmwoorden. Volmaakte zinsbouw, soepel rijm en ritme maken hun werkstukken uitermate geschikt voor uitvoering door derden. De taal is voor Drs. P een van de allermooiste geschenken die een mens ontvangt. Mensen die slordig met dit cadeau omgaan, vindt hij bijzonder ondankbaar. 'Het is alsof je kostelijk eten krijgt opgediend en daarmee gaat gooien en rommelen. Achteloos steekt men een hap in de mond die dan gedachteloos wordt doorgeslikt.'

Dr. Polzer

In 1960 verschijnt *Nederlandse chansons*, een overzicht van Nederlandse liedjes, samengesteld door Jaap van de Merwe. Het nummer 'Er ligt een juffrouw in het trapportaal' (oorspronkelijk 'De Commensaal') wordt door Van de Merwe als volgt ingeleid:

> Dr. Heinz Poltzer, econoom van Zwitserse geboorte, behartigt sinds jaren in Djakarta bepaalde belangen van een Nederlands industrieel concern. Maar wellicht veel befaamder dan in die achtenswaardige functie is hij onder zijn vrienden als dichter-zanger-pianist uit liefhebberij. Enigszins in de stijl van beroepssarcast dr. Tom Lehrer dicht en zingt hij zijn zotte en tegelijkertijd vaak onbarmhartige chansons.

Er ligt weer net zo'n juffrouw in het trap portaal
En alle mensen komen thuis met rode schoenen
En Coba moppert want de loper wordt zo schraal
Als zij hem elke keer maar weer opnieuw moet boenen
Er wordt in onze buurt
Al veel gegiecheld en gegluurd
Dat krijg je met zo'n vent
Al sta je nog zo goed bekend
Hij moet maar weg, al is 't een goeie commensaal
Zo'n juffrouw hoort in het kanaal,
maar niet bij ons in 't trapportaal.

Afgezien van de foute spelling van de naam Polzer en de iets te hoge academische inschaling, komt Van de Merwe de eer toe Heinz Polzer in een zeer vroeg stadium te hebben gesignaleerd. Met het behartigen van 'bepaalde belangen van een Nederlands industrieel concern' waar de culturele gids van het proletariaat Van de Merwe over rept, wordt bedoeld dat Polzer als copy manager in dienst was van het reclamebureau Lintas, dat onder meer de publiciteit verzorgde voor Unilever. Djakarta was voor Polzer een zeer geschikte uitvalsbasis om grote reizen door Azië en

Zuid-Amerika te maken. Als ‘heer van stand’ voelde Polzer zich in Indonesië bijzonder op zijn gemak: ‘Ik hoefde allerlei vervelende dingen niet te doen, omdat er mensen waren die tegen betaling en met een opgewekt gezicht deze handelingen voor mij verrichtten. Dat vond ik alleen maar juist.’

De speelse en intelligente campagnes die hij verzon om toiletzeep aan de man te brengen, zijn eigenlijk een voorloper van de trend uit de jaren tachtig om cabareteske humor een belangrijke rol in de reclame te laten spelen. Polzer, die door zijn Nederlandse moeder in weelde was opgevoed in Velp, heeft van zijn vader de Zwitserse nationaliteit overgehouden. In het politiek beladen Indonesië kan hij zich als Zwitser lang handhaven, maar als zijn directe baas als gevolg van de problemen tussen Nederland en Indonesië over de status van Nieuw Guinea wordt vervangen door een

humorloze Duitser, is voor Polzer de lol eraf. In 1962 keert hij terug naar Nederland.

Jongere oudere

Willem Duys krijgt een plaatje in handen met liedjes die Polzer begin jaren vijftig voor een lustrum van het Rotterdamse Studentencorps heeft geschreven. Duys gebruikt zijn invloed in de platenwereld om die man met het eigenaardige raspende stemgeluid naar voren te schuiven en bedenkt het gouden pseudoniem Drs. P.

Het begrip 'oudere jongere' dat Van Kooten en De Bie bedacht hebben voor de enigszins treurige groep laat dertigers, begin veertigers die maar geen afscheid kunnen nemen van hun twintiger jaren, gaat in zekere zin ook op voor Drs. P. Behalve dan het treurige aspect. In zijn geval is de term ook omkeerbaar (jongere oudere), en geldt reeds vanaf zijn vroege jeugd. En het is deze combinatie die hem uniek maakt. Hij neemt een loopje met de algemeen aanvaarde norm dat een oudere zich niet als een jongere mag gedragen en omgekeerd.

Tegen Cherry Duyns (Haagse Post) vertelde Drs. P in 1972:

> Ik ben al vrij gauw vervallen in ouwelijkheid. Ik had geen lust mij van mijn leeftijdsgenoten te onderscheiden door sneller te zijn of meer mensen tegen de grond te slaan dan de rest. Ik heb mij al zeer vroeg teruggetrokken in mijn bastion van misschien niet superieur, maar toch hanteerbaar verstand en mijn gevoel voor humor. Ik kon mij met een kwinkslag handhaven, zonder moe te worden.

Het grijze kind met zijn voorliefde voor statige, deftige taal voelt zich in het studentencorps als een vis in het water. Eigenlijk is hij altijd in geest een ouderejaars student gebleven, met een voorkeur voor morbide humor, een scherp oog voor absurditeiten en een eeuwige (zelf)spotlust. Aangezien dit constante factoren in zijn teksten zijn, heeft hij steeds nieuwe generaties publiek en leergierige cabaretiers aan zich weten te binden. Want vele tekstdichters zien in hem bewust of onbewust het ijkpunt.

Freek de Jonge heeft verklaard dat hij in zijn studententijd onder de indruk is geraakt van het werk van Drs. P. Die bewondering is niet wederzijds. Drs. P noemt Freek een 'wandelende vlooienmarkt, die op het toneel rondloopt om mij de les te lezen.' Meer affiniteit heeft Drs. P met groepen als Don Quishocking, maar vooral met Kabaret Ivo de Wijs. In de jaren tachtig raakt hij enthousiast van de Vlaamse groep De Nieuwe Snaar.

Met Ivo de Wijs deelt Drs. P de opvatting dat kleinkunst (hij zal nooit het woord cabaret gebruiken, omdat dat te veel doet denken aan betweterige wereldverbeteraars) in de eerste plaats moet vermaken. Dat betekent niet dat je beladen onderwerpen altijd moet omzeilen, maar dat je er creatief mee om moet gaan. Daarom kan De Wijs ook zo goed uit de voeten met het nummer 'Goed nieuws' dat Drs. P voor Kabaret Ivo de Wijs heeft geschreven. Hierin wordt de wereldvrede bezongen. Niet met liefde en bloemen, maar met zwarte humor. Door een melaatsheidsepidemie, waarbij lichaamsdelen als overrijpe vruchten op de grond vallen, wordt het niet alleen

bijzonder rustig in het verkeer, maar raken ook ‘dictatoriale macht, terrorisme en het rijk der misdaad in 't ongerede’:

> Men ziet al spoedig neuzen en zelfs oren
> liggen in de tram, op trappen en in erkers
> Hier en daar een voet op vette klei of in het mulle zand
> Ook goochelaars en rietbewerkers
> Zijn zeer onthand
> Artsen en onderzoekers staan van dit nieuwe ziektebeeld versteld
> En een nationale actie helpt allang niet meer
> Want zodra een collectant gaat rammelen,
> belandt zijn arm met bus en al op straat
> En de vuilnisophaaldiensten zijn toch al radeloos van al het werk
> In het buitenland is de vermindering aan lichaamsdelen trouwens even sterk

Versdocent

In 1971 vergezelt Drs. P het Kabaret Ivo de Wijs naar het Humorfestival te Heist. Om tegemoet te komen aan de voorliefde van de Vlamingen voor de gitaar, heeft de groep een gitarennummer ingestudeerd. Aangezien niemand van Kabaret Ivo de Wijs, noch de Drs. dit instrument meester is, worden zes gitaren in een verschillend akkoord gestemd. Dus als iedereen netjes zijn beurt afwacht, speelt men zes akkoorden, genoeg om een liedje mee te begeleiden. De vijf cabaretiers zien eruit als jaren-zestig hippies, met veel kwastjes en glitters, terwijl de Drs. in een stemmig grijs kostuum op het toneel staat, met als enige concessie gymnastiekschoenen. Aangezien hij de greep om de hals van de gitaar niet kan maken, houdt hij het instrument vast alsof hij een bijl in de hand heeft. Na het optreden wordt de kroeg bezocht. Drs. P smult van het sociëteitsgedrag.

Ook na Heist treedt men enkele keren gezamenlijk op, waarbij de Drs. door De Wijs met humoristische eerbied wordt aangekondigd als ‘de keizer van de underground van de Nederlandse humor.’ Nadat Kabaret Ivo de Wijs in 1979, bij gebrek aan motivatie bij enkele leden, wordt opgeheven, blijven De Wijs en Drs. P elkaar op het podium treffen. Ze lezen samen voor uit eigen werk. Soms treedt De Wijs op als spreekstalmeester op dichter-avonden waarbij de Drs. achter de piano ‘kwinkeleert’ dan wel ‘triomfen viert.’ Op andere avonden legt Drs. P (De Wijs: ‘de hoogbejaarde heer’) zingend het sonnet uit waarbij Ivo de Wijs (Drs. P: ‘mijn slaaf’) met een stok de schema's op het bord volgt, ter lering en vermaak van het publiek. In het tijdschrift Onze Taal vult het tweetal de rubriek ‘Het Rijmschap’, een vraag- en antwoordbetoog over rijmklank en belendende terreinen als taalzuiverheid, zinsbouw, stijl, metriek en rijmschema's.

Ook in literair tijdschrift De Tweede Ronde toont de Drs. zich regelmatig een versdocent. Zijn bijdragen die tussen 1980-1994 zijn verschenen, zijn verzameld in de bundel *Boeiende Lectuur*. Hierin onder meer verhandelingen over en voorbeelden van het Cholerisch sonnet, Trap en de Grabbelton (kwintijn in pentameter, waarvan het laatste woord het onderwerp aangeeft en tevens de letters levert die de rijmwoorden vormen):

Het plan, mij op dat eiland neer te poten
Is iets dat mij vertoornt en ook benart
Ik krijg geen koetsen daar, en vast geen boten
Ja, zelfs niet eens de kans om vlas te roten...
(Dat deed hij toch zo graag, hè - Bonaparte)

Voor het programma *Waar het valt daar legt het* (1971) van Don Quishocking, het andere literaire cabaret uit de jaren zeventig, schreef Drs. P het nauwelijks voor het oor te ontcijferen ‘Zonnig Mexico.’ Voor in de auto zit Anke Groot, de cultureel ingestelde moeder, met de reisgids op haar knie:

Zeg, wanneer zien we nou die pyramide
van de zon en van de maan?
Is die hier ver vandaan?
Die oude monumenten hier, dan voel je je
toch eigenlijk maar klein
Zo prachtig als die zijn
En als je denkt dat dat hier al die eeuwen

zomaar buiten heeft gestaan
Net als het Vaticaan.

Aan het stuur zit George Groot, die een andere opvatting dan zijn ega heeft, en chagrijnt er dwars doorheen:

Ach jij toch altijd met je ouwe pyramiden...
Ja, dat ze oud zijn, nou dat zie je, dat is waar
Ze zouden ze weleens een keertje mogen wieden:
Die dingen hangen van het onkruid aan mekaar.

Deze ouderlijke twist krijgt een gouden randje door Fred Florusse die er, op de achterbank, als zoon regelmatig doorheen kermt: ‘He mammie, wanneer krijg ik nou eindelijk ijs?’ Jacques Klöters met enorme sombrero wipt regelmatig uit de coulissen met een enthousiast ‘olé.’ Een typisch briljant P-nummer

waarbij de taalkundige volmaaktheid belangrijker wordt geacht dan de verstaanbaarheid.

Hoep, hoep, hiezee!

Een vergelijkbare Babylonische behandeling krijgt ‘Een goed gesprek’ van de LP *Hoep hoep hiezee voor Drs. P* (1987), waarin een huisvrouw (Jasperina de Jong) belaagd wordt door een opdringerige cosmeticaverkoper (Jules de Corte) en een weekbladcolporteur (Drs. P). De argumenten pro en contra vliegen vrolijk door elkaar. Zonder de tekst op de hoes is er niets van te verstaan.

De cosmeticaverkoper dringt aan:

En die producten waar ze zo mee adverteren
Die komen domweg uit een chemische fabriek
Maar onze crème, dat durf ik u te garanderen
Berust op volksrecepten en diagnostiek

De huisvrouw zoekt uitvluchten:

Ik heb de hond nog niet uitgelaten
En strakjes kom ik nog te laat op gymnastiek

Terwijl ook de weekbladcolporteur er doorheen probeert te overtuigen:

Er zijn ook wenken hoe u om moet gaan met bliek
En hier zes pagina's intieme onderwerpen
En dan gegevens over Oosterse mystiek.

De huisvrouw beëindigt dit muzikale en tekstuele hoogstandje door resoluut de deur dicht te slaan met de woorden: ‘Dus hou maar op, ik doe het niet.’

Afgezaagde onderwerpen

Op diezelfde plaat staan ook enkele liedjes uit de Groente- en fruitcylus, die Drs. P heeft geschreven voor het KRO-radioprogramma over land- en tuinbouw *Kruis of munt* uit 1982. De topper uit deze serie is ‘Knolraap en lof, schorseneren en prei’, waarin de vier groenten als in een gospel hypnotiserend worden herhaald.

Rampen bedreigen het menselijk leven
Knolraap en lof, schorseneren en prei
Waar zijn geloof, hoop en liefde gebleven?
Knolraap en lof, schorseneren en prei

Gif in de bodem, lawaaiige buren
Knolraap en lof, schorseneren en prei
Buien en lagere temperaturen
Knolraap en lof, schorseneren en prei

Drs. P werkt graag in opdracht. En het liefst schrijft hij dan over onderwerpen die op het eerste gezicht afgezaagd lijken. Hij voelt zich dan als een fotograaf die naar carnaval wordt gestuurd en toch met interessante foto's op de proppen komt. Voor het NOS-programma *Wat een taal* schreef hij tien nummers over leestekens, waaronder het uitroepteken.

Bij schrik, verbijstering, of enthousiasme
Bij brandalarm, gelach of felle haat
Bij aanvalskreet of uiting van orgasme
Geheid, dat er een uitroepteken staat
Bij evangelisatie en negotie
Kan men er niet met goed fatsoen omheen
Kortom, bij stemverheffing en emotie
Is deze indicatie algemeen.

Ontaarde booswicht! Leve de Chinezen!
Te gek! Hojo! Laat schallen nu de luit!
In prijs verlaagd! De Here zij geprezen!
Ha ha ha ha! Free kick! Daar komt de bruid!
Wat zou lectuur toch stomvervelend wezen
Als al die drukte niet werd aangeduid
Laat ons verheugd het uitroepteken lezen
Hoera! Hoezee! Hoe prachtig! roep ik uit.

In het KRO-programma *Babel* (1975/76) heeft hij als ‘Hofdichter van de Republiek der Letteren’ de lichaamsdelen aan een onderzoek onderworpen. Het motto van dit literaire programma luidt ‘organisch lezen’ en dat

wordt door Drs. P letterlijk opgevat. Naast de benen, de mond en de ingewanden, komt ook hét orgaan aan de beurt. Drs. P maakt hierin gebruik van schaduwrijm (-*aan*), zonder het centrale woord ook maar één keer te noemen:

Het pleegt in tijden van verveling
Wat schuil te gaan
Maar reageert op elke streling
Geheel spontaan
Dan wordt het opgetogen wakker
Dan gaat het staan
En aanstonds wil de felle rakker
Er tegenaan

Dan is het niet meer zo verlegen
Veeleer profaan
Het heeft een dikke kop gekregen
Van eigenwaan
Het is wat malser en wat rechter
Dan een banaan
Voor vruchtensla heeft men er echter
Maar weinig aan.

Halleluja, kameraden

Ofschoon Drs. P zich nimmer bekommert om zoiets banaals als de hitparade, is hij toch verantwoordelijk voor een aantal goed verkopende platen. Adèle Bloemendaal scoort met de carnavalspersiflages 'Wat heb je gedaan, Daan?' (20.000 verkochte exemplaren) en 'Halleluja kameraden' stevige hits.

Bij het laatste optreden van Kabaret Ivo de Wijs in het Amsterdamse Tingel Tangel Theater in 1972 brengt Drs. P het 'Feestlied voor Diverse Gelegenheden' ten gehore gebracht. Adèle Bloemendaal zit in de zaal en wil het nummer voor haar tv-kerstshow. Die show gaat niet door, maar Phonogram wil het nummer wel op de plaat hebben. Het wordt omgedoopt tot 'Haleluja, kameraden.' Drs. P moet de tekst kuisen, omdat het brave (en vooral katholieke) carnavalspubliek geen waardering voor godslasterlijke humor zal kunnen opbrengen. De oorspronkelijke versie luidt:

En het geschiedde in die dagen, het verhaal is welbekend
Kom, we laten nog een pintje tappen voor de hele tent
En we juichen, want de Koningin verschijnt op het balkon
De emotie is te snijden in het volle stadion
Haleluja, kameraden, landgenoten zet hem op
Laat de klok maar luiden, stille nacht, alaaf, de vlag in top
Oranje boven, hand in hand, verheugt u o Sion, hatsekidee
Aggemaar leut het, amen, wereldcup voor Nederland hoezee

En zo werd een kind geboren in die Betlehemse stal
Coen Moulijn die geeft een schuiver en Piet Keizer heeft de bal
Nu de Gouden Koets voorbij komt, is de vreugde algemeen
Dus we zingen nog een kraker en we pakken er nog een

Halleluja (enzovoort)

Met een schijnbeweging flitst hij langs het vorstelijk gezin
En de engel zeide: ‘Hela, hola, houd er de moed maar in.’
Hare Majesteit bedankt, het is maar eenmaal Carnaval
En daar is de eerste goal die al den volke wezen zal.

De tekst die de goedkeuring kan wegdragen van de platenbaas luidt:

Halleluja, kameraden, landgenoten zet hem op
Laat de klok maar luiden, moederdag, alaaf de vlag in top
Oranje boven, hand in hand, kom over de brug hatsekidee
Aggemaar leut het, broeders wereldcup voor Nederland hoezee

Eendracht maakt de mensen machtig, droppels spatten overal
Gerrie Mühren geeft een schuiver en Piet Keizer heeft de bal
Nu de Gouden Koets voorbij komt is de vreugde algemeen
Dus wij zingen nog een kreker en we pakken er nog een

Pluk de dag en grijp je kansen, dat is iedereen bekend
Kom, we laten nog een pintje tappen voor de hele tent
En we juichen want de koningin verschijnt op het balkon
De emotie is te snijden in het volle stadion

Met een schijnbeweging flitst hij langs het vorstelijk gezin
Bij het kampvuur in de prairie, houd er nu de moed maar in
De ministerraad bijeen in een kostuum van kippegaas
Hare Majesteit bedankt en nog een rondje van de baas

Phonogram wil ook nog ‘halleluja’ verwijderd zien, maar dat gaat Drs. P iets te ver. ‘Kreker’ was een tikfout in het manuscript, maar dat vond Bloemendaal wel vrolijk klinken.

Nu Drs. P met zijn twee alternatieve carnavalshits naam heeft gemaakt, begint ook zijn eigen platenmaatschappij aan hem te trekken voor meer repertoire in die richting. Dat wordt ‘Oh wat leuk.’ De gimmick van het nummer is om alle rijmwoorden op ‘-euk’ te laten rijmen. Het rijm zou ook kloppen als de woorden correct zouden worden gezongen. Gebreuk-deuk-preuk: gebruik-duik-pruik. Magnifeuk-publeuk-romanteuk: magnifiek-publiek-romantiek. Volgens de auteur is het geen nummer dat een gooi doet naar bundels op geschept papier, maar geestig genoeg voor carnaval. Drs. P hoopt dat Adèle het weer zou zingen, maar door problemen tussen de diverse platenmaatschappijen moet Drs. P het zelf opnemen.

Dodenrit

Twee maal is Drs. P op de hitladder verschenen. In 1973 met ‘Veerpont’ (Heen en weer), het geestig filosofische relaas van de veerman, die tijdens zijn repeterende tochtjes diepzinnig wordt:

Zo denk ik dikwijls over het geheim van het bestaan
En dat ik op de wereld ben om heen en weer te gaan.

Een jaar later is het raak met ‘Dodenrit’, een typische P-tekst omdat daarin humor en wreedheid fraai samengaan. Drs. P:

> Verderf, angst, schrik, rampspoed en vooral geweld zijn menselijke verschijnselen en lenen zich bijzonder goed voor een humoristische behandeling, veel beter dan bijvoorbeeld het geslachtsverkeer.

In Siberië gaat een familie op reis per slede. Hongerige wolven worden op afstand gehouden door zo nu en dan een kind in de sneeuw te werpen. Om de eentonigheid van het Aziatische winterlandschap te doorbreken, gebruikt Drs. P fragmenten uit bekende kinderliedjes.

Nadat de goed eetbare Igor de wolven even bezig heeft gehouden, blijken de beesten helaas nog niet verzadigd:

Daar klinkt weer dat gehuil en onze hoop is weer verscheurd
De wolven zijn terug en nu is Sonja aan de beurt
Daar gaat het arme kind, zij was zo vrolijk en zo braaf
Nog achtenzestig werst en in Den Haag daar woont een graaf

Ik zit nog na te peizen en mijn vrouw stort meen'ge traan
En kijk, daar komen achter ons die wolven alweer aan
Dus Igor, 't is wel spijtig, maar jij wordt geen virtuoos
Nog tweeënvijftig werst en daar was laatst een meisje loos.

Later krijgt Drs. P een kranteberícht onder ogen over een Russische boer die in de negentiende eeuw met vrouw en kinderen op reis was per slede. Net als in ‘Dodenrit’ wordt het gezelschap achterna gezeten door de wolven, waarop de man zijn kinderen opoffert. Drs. P heeft bewezen de werkelijkheid te kunnen fantaseren en is daarmee de ongeëvenaarde nestor van het zwarte humor-lied.

Ofschoon Drs. P eeuwig in zijn studententijd is blijven hangen en op gevorderde leeftijd aanzienlijk jonger is dan zijn meeste collega's, lijkt ook voor hem het eeuwige leven niet weggelegd. Heinz Polzer is niet gelovig: er is volgens hem geen bedoeling met dit leven. Het is toeval en willekeur. Ofschoon hij niet weet hoe hij zich op het sterfbed zal gedragen, hoopt hij dat hij verstandig genoeg zal zijn om niet tot onberaden stappen over te gaan. In de hemel zal hij, zo heeft hij beloofd, in ieder geval God mijden.

Patrick van den Hanenberg en Frank Verhallen
Roem in Nederland! O, stinkvervelend!
Over Joop Visser

In mei 1983 treedt Joop Visser op in *Een Gebaar*, een programma voor Amnesty International, gepresenteerd door Freek de Jonge, Wim de Bie en Kees van Kooten. Hij haalt in theater Carré direct het kleffe saamhorigheidsgevoel, dat aan een dergelijke avond kleeft, onderuit:

> Houdt u daar ook van: dat warme gevoel
> Van allemaal samen voor het goede doel
> En hoe botter de kop en hoe stommer het smoel
> Hoe verder de kont onderuit op de stoel
>
> [...]
>
> Wat is het toch nuttig en aangenaam
> Met een bord voor je kop en een kaars voor je raam
> Kleren en voedsel naar Polen te sturen
> Want die zeehondjes hebben het hard te verduren

Veel dertigers en veertigers herkennen de stem direct. En ook dat hoofd lijkt op de foto van het ep'tje van twintig jaar terug: Jaap Fischer. Die man had toch zelfmoord gepleegd? Hij woonde toch in Thailand? Of Groningen?

Jou-hoer-nalisten

Als Fischer/Visser in 1983 voor de televisie verschijnt, treedt hij alweer een aantal jaren op onder de naam Joop Visser. Alleen een gitaar en een enigszins nors stemgeluid. En een wekker op het podium om de avond niet uit de hand te laten lopen.

Het is echter aan een groot deel van zijn oude fans voorbij gegaan. Zijn platen worden door Hilversum vrijwel genegeerd. Als je zijn gironummer kent, dan kun je de platen, die in eigen beheer zijn opgenomen, bij hem persoonlijk bestellen. Want met de BUMA, die de financiële belangen van de artiesten dient te behartigen, en de middenstand wil hij niets te maken hebben. Kantoor aan huis. Producers komen de studio niet in. Ook heeft hij geen behoefte aan impresario's die hem een lange speellijst door de strot duwen. ‘Ik ben mijn eigen souteneur.’ Veel publiciteit krijgt hij niet. De zanger stelt geen prijs op contact met journalisten.

> De jou-hoe-hoernalisten,
> 't is net als een geloof
> Ze horen wat ze willen
> en verder zijn ze doof
> [...]
> De jou-hoe-hoernalisten,
> hebben nog nooit gebeten
> naar vrienden van de bazen
> wiens hondebrood ze vreten
> De jou-hoe-hoernalisten

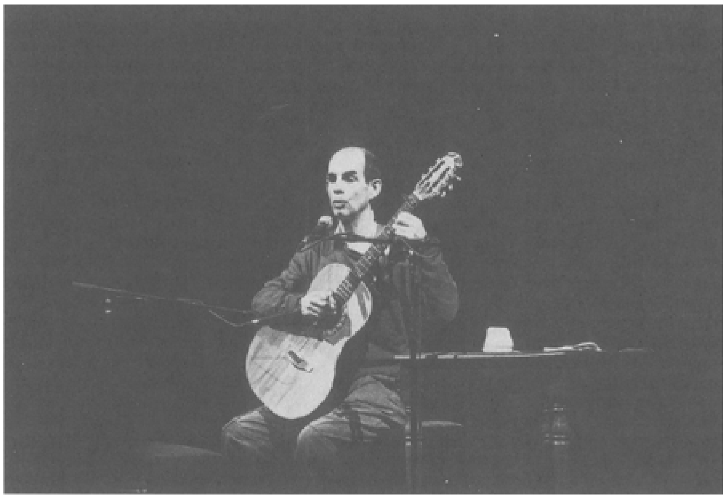
Wanneer de baas zegt: Af
Kruipen ze naar hun mand
en staken hun geblaf.

Dr. Fischer

Jaap Fischer, de studentenzanger, was een superindividualist. Dr. J.F.H. Fischer, docent maatschappijleer, is dat nog steeds. Net als Joop Visser. Hij loopt niet mee in grote optochten, die hem aan een godsdienstige bijeenkomst doen denken. Ook al wil men daarmee voorkomen dat in Nederland kernraketten worden geplaatst.

Demonstratie of processie
optocht lopen door de stad
Prima voor je onvermogen
dat gevoel, toch doe ik wat
Speculeren op de behoefte
waarmee ieder wordt geboren
Wakker aan, het oerinstinct
ergens bij te moeten horen

Laat me huilen, laat me loeien
Laat me meedoen met de rest
Met m'n spandoek met de koeie-
letters welgemeend protest
Stadion en Veemarkthallen
Malieveld, Museumplein
Laten we toch met z'n allen
Laat me toch gelukkig zijn



Joop Visser op het Boekenbal 1994 (foto: Chris von Houts)

Mythische vormen

De landelijke carrière van Jaap Fischer (Utrecht, 1938) heeft eigenlijk maar vier jaar geduurd, maar heeft bijna mythische vormen aangenomen. In 1959 stapt de Leidse student Arabische letteren met een aantal liedjes naar de Studenten Grammofoonplaten Industrie. Het toilet levert de gewenste galm op, dus daar worden de liedjes opgenomen. Het eerste Jaap Fischer-plaatje (1960), met nummers als ‘Het ei’, ‘Het kerkhof’, en ‘Cipier’, verlost de SGI van haar geldzorgen.

De teksten gaan over een ongeboren kuiken, dat zijn leven probeert te redden door op het gemoed van de eierbakker te werken, een man die verlangt naar de rust van een kist, en een gevangenbewaarder die zich van blijdschap een delirium drinkt, omdat hij ‘een beest van een mens’ mag bewaken. Fischer heeft een nieuw genre geschapen: de macabare ballade.

De omroepen hebben moeite om de luisteraars, die de jaren vijftig gezapigheid gewend zijn, met deze bizarre oprispingen op te zadelen. Alleen piratenzender Radio Veronica geeft hem alle ruimte. Middelbare scholieren en studenten kennen de teksten al snel uit het hoofd. En rond het kampvuur behoren ‘De monniken’ (‘Er klopte daar een meisje aan, dat hebben ze opgenomen. Want ze misten bij het zingen een goede sopraan, daar ze zelf niet zo hoog konden komen’) en ‘Hutje’ (‘Ik had een hutje in een bos, in een heel diep bos, met een bar en een bad en een bibliotheek, met een haard en een hert en de

Time iedere week') tot het standaard repertoire.

Er volgen nog een paar plaatjes, waarop niet alleen een cynische, maar ook een opgewekt-romantische Fischer te horen is. Maar nadat de SGI is overgegaan naar de professionele platenmaatschappij Bovema, is de lol er voor de student al weer af. Hij gruwt van de commercie. De platenindustrie en de media krijgen geen vat op hem. Met gepaste tegenzin perst hij er nog wel wat uit, maar in 1964 stopt hij met zingen. Tot verdriet van de platenmaatschappij, die zijn werk nog vele jaren met verschillende verzamelplaten zal uitmelken.

In de overgang

Zijn abrupte verdwijnen zet het geruchtencircuit in werking, maar Fischer gaat gewoon hard studeren. Tot genoegen van zijn vader, hoogleraar culturele antropologie in Utrecht. In 1965 rondt hij de studie niet-Westerse sociologie, hoofdvak economie af. Na een paar jaar voor de Verenigde Naties (FAO) te hebben gewerkt in Rome, Bangkok en Zanzibar, keert hij in 1969 terug naar Nederland. In Oost-Groningen gaat hij als cultureel opbouwwerker aan de slag, wordt voorzitter van de PvdA in Scheemda en schrijft zijn proefschrift over het contact tussen dorpskranten en de lezers: Nijs oet 't Loug (Nieuws uit het Dorp). Een van de stellingen van de dissertatie luidt: 'De Tweede Kamerverkiezingen dienen gehonoreerd te worden met het leegblijven van een evenredig aantal zetels.'

Hij verhuist naar Haarlem, waar hij voor de klas komt te staan. Ook vindt hij weer de tijd om liedjes te schrijven. Om tijdens de spaarzame optredens niet constant aan zijn kop te worden gezeurd om 'Het ei' en 'Het Veerse gat', kiest hij als nieuwe artiestennaam Joop Visser. In 1976 is hij in de overgang. Dan verschijnt een plaat met aan de ene kant vijf Visser-nummers en aan de andere kant een registratie van een live-optreden van Jaap Fischer uit 1961. Daarna is het gedaan met Fischer. In 1978 verschijnt de lp *Kaas op de plank*, met op de hoes een groot kruis door de initialen J.F. Daarna brengt hij nog drie platen uit, Liedjes (1983), *De huid van de beer* (1984) en *Morgen komt de vuilnisman* (1986), en een aantal cd's met enkele tientallen korte liedjes. Het gaat om de tekst, aan overbodige arrangementen doet hij niet.

Over een eventuele gelijkenis tussen zijn nieuwe Visser-werk en het Fischer-materiaal, zegt hij: 'Je kunt net zo goed verdedigen dat een teckel op een bouvier lijkt als het ontkennen.' Visser heeft geen afstand genomen van zijn vroegere werk, maar heeft geen trek om op een oud imago te teren. De klassieke teksten zijn verzameld in het bundeltje *Versjes van Jaap Fischer* uit 1962, maar verder weigert hij consequent toestemming om het oude materiaal in bloemlezingen te laten opnemen. 'Foute' verzoeknummers bromt hij tijdens optredens weg. Hooguit zingt hij een sarcastisch lied over de paus, wanneer om 'De monniken' wordt gevraagd.

> Nauwelijks van de vliegtuigtrap
> kust hij spontaan de grond
> Zegt Sjaan: Als dat een tongzoen is,
> lijkt mijn het niet gezond!
> Zegt Leo: Iedereen zijn meug,

maar ik heb liever blond,
en die jurk kan ie gelijk wel laten stomen!

Maar hij riep: Moeders, naar de keuken,
en vaders, naar je werk!
Jongens, minder neuken
en vaker naar de kerk!
Laat de boel maar jeuken,
en toon je maar eens sterk.
't Is allemaal een kwestie van hormonen!

Radicaler

Het cynisme, de wrange humor en de soms verpletterende tederheid zijn gebleven, maar het nieuwe repertoire is veel breder en maatschappelijk radicaler. Toch noemt hij zijn liedjes niet maatschappij-kritisch, want dan lijkt het net alsof je er zelf niet bij hoort. ‘Ze ontstaan meer uit schaamte.’

Visser is grimmiger en teleurgestelder dan Fischer. Als leraar moet hij tegenover zijn leerlingen een zekere mate van neutraliteit in acht houden om niet als een aanmatigende betweter in de hoek te worden geschoven. Als

tekstdichter hoeft hij die maar-aan-de-andere-kant-methode niet toe te passen.

De docent maatschappijleer is al lang blij als leerlingen een krant lezen, welke dan ook. De zanger meldt dat de NRC en Trouw deugen, maar de Volkskrant ‘een kutkrant’ is en een ‘papieren drol’, omdat daar tien meningen worden verkondigd en de redactie op drank en zelfcensuur drijft.

De docent maatschappijleer heeft er geen belang bij als zijn leerlingen de interesse in politiek verliezen. De zanger ziet politiek als een smerig, corrupt bedrijf, maar kan het toch niet over zijn hart verkrijgen om niet van zijn stemrecht gebruik te maken. Maar politici zijn voor hem wel ‘rovers’ (ook PvdA voorman Joop-‘slobberpak’-den Uyl), die allemaal een eigen opvatting hebben over de manier waarop de buit moet worden verdeeld. Maar soms haalt hij bikkelhard en bijna bloeddorstig uit. Zo wordt Onno Ruding, minister van Financin in het CDA/VVD kabinet onder Ruud Lubbers, beschreven als het type bord-voor-de-kop-politicus die met zijn harteloos beleid de beschavingsnorm onderuit haalt.

> Onno, ze hangen je moeder op
> Het oude mens vreet alleen de boel maar op
> En Onno, die denkt nog, Jezus wat een strop
> Maar Onno zal niet klagen
>
> [...]
>
> Onno, er worden weer mensen vergast
> Ze zijn de anderen toch maar tot last
> En als het nou in de plannen past
> Dan hoor je de Onno's niet klagen
> Want we weten allemaal waaraan het schort
> Het schort aan het financieringstekort
> En als het financieringstekort maar minder wordt
> Dan moet je offers durven vragen

Gifpijlen en azijnspetters

Naast de politieke nummers heeft Visser een immer groeiende topografische reeks op het repertoire. Veendam, Rotterdam, Veenendaal, Oegstgeest, Maastricht, Wormerveer, Hilversum, Leiden of Utrecht, het is eigenlijk nergens pluis in Nederland. Overal zijn de mensen dom, gemeen, laf, gewelddadig, goedgelovig, gierig, gulzig en achterbaks. Maar de Amsterdammers spannen wat hem betreft met negatieve eigenschappen wel de kroon. Want daar is men ook nog hypocriet en arrogant, en beschouwt men iedereen van buiten de hoofdstedelijke grenzen als achterlijke boeren. ‘Buiten Amsterdam kan je nooit gelukkig leven.’

Op de cd *Denkend aan de Dapperstraat* die in 1994 ter gelegenheid van de boekenweek is uitgekomen, is een zeer typerende Visser-bijdrage te horen. Hij heeft het gedicht ‘Herinnering aan Holland’ van Hendrik Marsman op muziek gezet, gecombineerd met Gerrit Komrij's persiflage ‘De binnenring van Holland’: Denkend aan Holland/zie ik waardepapieren/snel door begerige/vingers gaan/rijen op koopwaar/geile Batavieren/als zedeprekers/op de kansel staan.

Visser lijkt een beroepsklager. Als hij het woord ‘slecht’ zingt dan zie je dwars door het cd-apparaat de neerhangende mondhoeken en een tongetje dat even de mond verlaat. Maar tussen al die gifpijlen en azijnspetters zingt Visser over de liefde. In het langste lied (een uur) heeft hij negenennegentig decortjes voor de min bedacht, en daar zitten nogal wat valse uitbarstingen bij.

> Ik lees het liefste over liefde,
> bijvoorbeeld in het parlement
> Hij een echte VVD-boer,
> asociaal en efficiënt.
> Zij een handgeknoopte welzijns-
> rammenas uit Purmerend.
> Waar hij voor is, is zij tegen,
> als hij niet zegt, zegt zij wel.
> Overal kruisen hun wegen,
> tot zij in een duur hotel
> op een buitenlandse missie slapen,
> ver van Purmerend,
> wil hij boven, wil zij onder,
> wordt het toch een happy end.

Maar de cynische brombeer kan ook een van de meest ontroerende dichters van Neder-

land zijn. Zoals hij de liefde voor Annie M.G. Schmidt beschrijft, of voor een fris lentemeisje, of een nieuwslezeres, of een echtgenote die niet deugt, maar wel terug moet komen. Ook als schrijver van kinderboekjes toont hij zich een vriendelijke romanticus.

Splendid isolation

Weinig sympathie kan Visser echter opbrengen voor de 'mafiose knechtjes' in Hilversum: 'Ik word ziek van de Hilversumse kliek, met z'n papegaaien-Engelse stompzinnige muziek...met z'n commerciële kut met peren Dolly-kots muziek.' Dat Visser zelf niet wordt grijsgedraaid voor de radio, is niet geheel verwonderlijk. Aangezien hij niet is aangesloten bij de BUMA kunnen zijn liedjes alleen na persoonlijke toestemming worden gedraaid. De zanger windt zich mateloos op over het feit dat het nederlandstalige lied niet serieus lijkt te worden genomen. En als radiomaker Jacques Klöters zijn eigen verdiensten op dit punt probeert te benadrukken, bitst Visser hem in een interview in het programma *Podium van de lichte muziek* (21-6-1989) toe dat hij een burgemeester in oorlogstijd is, die zichzelf wijsmaakt dat hij met een nederlandstalig getto-uurtje erger voorkomt. Maar al deze tirades zullen de 'Huilversumse' beleidmakers niet op andere gedachten brengen.

Als Youp van 't Hek een product afkraakt, dan siddert de fabrikant in kwestie. Als Visser Heineken een harddrug-dealer noemt, die 'agressie in een blikkie of een flessie' verkoopt, dan wordt dat op het kantoor van de brouwer glimlachend voor kennisgeving aangenomen en gaat men door met geld tellen. Vissers invloed zit vooral onder de oppervlakte. Vrijwel elke cabaretier van enig niveau heeft een tik van Jaap Fischer meegekregen. Direct, of uit de tweede hand. En iedere tekstdichter die een ijkpunt nodig heeft, kan bij Joop Visser terecht. Of het nou gaat om een standpunt of om de manier waarop je een standpunt prikkelend kunt verwoorden. Maar Visser zal altijd een artiest met een bescheiden achterban blijven. Beroemdheid beschouwt hij als hinderlijk en gevaarlijk, want 'zo gauw als de massa achter je aan loopt, is er iets aan de hand dat niet klopt.'

Met zijn onderwijsbaan heeft hij zijn onafhankelijkheid gekocht. Wel vindt hij dat, gezien de werkdruk, je echt gestoord bent als je nu nog voor de klas gaat staan. Die onafhankelijkheid is zijn vorm van *splendid isolation.* En ook al woont hij in de stad, hij blijft toch die man in een hutje in een bos, in een heel diep bos.

Patrick van den Hanenberg en Frank Verhallen
Iets van een clown
Over Herman van Veen

God

De harlekijn buitelt het podium op van een klein Uteregs theatertje en sproeit zijn wartaal de zaal in:

> Flubbligab snobbligab flopflapflee
> flubblregabba stobblegabba flibblrigabba
> stikkiedikkiedropdrop
> stabbagabba flubblragabba stubdragabba
> flibbrerigabba stikkiedikkie
> hopstapsnee reldeldee
> kestikkiedikkie floepstikkeflakstikkeflee

De wolken-poëet zweeft over het podium van Carré en spreidt een pluizige woordendeken uit over het bewonderende publiek:

> En het zonlicht lijkt wel honing
> waaraan kinderen zich tegoed doen
> en het grasveld ligt bezaaid
> met wat de mensen zoal weg doen
> in de goot liggen de helden
> met een glimlach op de lippen
> en de meeuwen in de lucht
> lijken net verdwaalde stippen

De Hollandse entertainer komt van achter uit de zaal het podium op en zingt het verbaasde Broadway-publiek toe:

> Alles in de wind, alles in de wind
> Jij bent mijn koningskind
> Kom hier Sara, ik zal je kussen, ik zal je kussen
> Kom hier Sara, ik zal je kussen

De cabaretier stapt zelfverzekerd het Berlijnse podium op en leest het publiek de les over het drastisch verbouwde Grand Hotel Deutschland:

> Auf einer Mauer les' ich über deutsche Prosa,
> rassistische Graffiti und Sieg Heil
> Ku Klux Klan, Coca Cola, Soko, Scheisze
> Heinz ist doof und Gudrun geil

Herman van Veen (Utrecht 1945) is nauwelijks in woorden te vangen, ook al is het door velen geprobeerd, in alle uitersten: cabaret-Cruijffie, wonderkind, de humoristische neef van Jacques Brei, de Nederlandse Danny Kaye, a one man apocalypse, ein Eulenspiegel unsere Tage, begenadigde tovenaar.

Maar ook: een boerenpummel van wereldklasse, het beste slaapmiddel sinds de uitvinding van valium, maanzieke dichter, Vader Cats der labiele pubers.

Van Veen vindt het allemaal best, hij is tevreden:

Laat de oppervlakkigen
mij oppervlakkig noemen
laat de sentimentelen
mij sentimenteel noemen
mij
de wijzen
wijs
de gekken
gek
de anderen
anders

de lieve
mij
lief

de goden
mij
god

Een harlekijn

In december 1967 schrijft Wim Kan een enthousiaste brief aan de ‘Zeer geachte Heer Herman van Veen’ waarin hij zijn jonge collega bedankt voor de verrassende voorstelling in de Haarlemse Schouwburg. ‘Uw optreden heeft een geladenheid, af en toe een vreemde felheid, snel opgevolgd door een soort krachtige melancholie.’ Kan voorspelt hem een grote toekomst.

‘Waar komt U vandaan?’, vraagt de verbaasde Kan zich af. Dat antwoord had Van Veen hem een jaar eerder persoonlijk kunnen geven, want toen solliciteerde Van Veen naar een plekje in het ABC-cabaret. Wout van Liempt, de zaakwaarnemer van Kan, schrijft terug dat men geen nieuw personeel nodig heeft. Wel heeft hij Van Veens naam doorgespeeld naar Jaap van de Merwe, die op dat moment weer bezig is een gezelschap samen te stellen. Ofschoon Van Veen uit een degelijk Utrechts rood nest komt, lijkt Van de Merwe niet de meest aangewezen persoon om een harlekijn op te leiden.

Met Wim Kan groeit wel een stevig contact. De eeuwige twijfelaar is jaloers op die jonge spring-in-'t-veld. In zijn dagboek schrijft hij op 16 december 1967: ‘Ik wilde dat ik dit allemaal kon en als ik het kon, dat ik het allemaal zou durven.’

Kan volgt hem op de voet en geeft hem in 1976 de Davidsring. Hij heeft overwogen om Paul van Vliet, zijn andere oogappel, ermee te eren en daarmee de cabarettraditie te belonen, maar kiest uiteindelijk voor vernieuwing. Deze ‘estafette’-theateronderscheiding voor nieuw talent is door de stad Rotterdam in het leven geroepen en is via Heintje Davids in 1954 in het bezit gekomen van Wim Kan. Eigenlijk wilde Kan, zo noteert hij in zijn dagboek, de ring al een jaar eerder doorgeven en wel onaangekondigd, op de dag dat Van Veen de Prijs van de Kritiek krijgt. Maar hartkloppingen en dromen waarin veel Japanners voorkomen, weerhouden hem van een publiek optreden. Daarom kan Freek de Jonge, die de prijs uitreikt, ongestoord zijn versje opzeggen:

> Als je wilt lopen, spring je meestal
> als je iets wil zeggen, zing je meestal
> en het lachen verging je meestal
> toen je wou wezen wat je moest zijn
> een Harlekijn

Kolder en franse chansons

Op het conservatorium in Utrecht ontmoet violist/zanger Van Veen halverwege de jaren zestig geestverwanten aan wie de ernst, die zo hinderlijk aan de klassieke muziek kleeft, ook niet is besteed. Op speciale muziekavonden parodiëert hij met de tien jaar oudere pianist Laurens van Rooyen het werk van de grote meesters. Van Veen dekt de pauk af met triplex en ramt erop alsof het een Afrikaanse tamtam is, terwijl hij erbij tapdanst. Binnen de grauwe muren van het eerbiedwaardige muziekinstituut is daar nauwelijks plaats voor en al snel treden ze naar buiten onder de naam Harlekijn. Een aantal medestudenten sluit zich bij het duo aan, waaronder

toetsenist Erik van der Wurff. Van Veen en Van der Wurff zijn vanaf dat moment onafscheidelijk.

In 1968 krijgt Van Veen de hele vaderlandse pers aan zijn voeten met zijn Harlekijn-programma. Men is door de muzikale capriolen van Ramses Shaffy wel wat gewend, maar het is iedereen direct duidelijk dat hier een volkomen oorspronkelijk talent is opgestaan. Alleen Wim Sonneveld bromt een beetje zuur dat een regisseur Van Veens armen en benen zou moeten afhakken.

Het repertoire waarmee ze iedereen inpakken is een mengeling van vertaalde/bewerkte Franse chansons en absolute kolder. De tegenhanger van Shaffy Cantate is het Harlekijnlied, een opgewekt-dwaas kretennummer op klassieke tonen van Antonio Caldara. Ofschoon muziek bij Van Veen het begin en eind is van alles, met veel fanfare en walsjes, is het de combinatie met zijn naïeve humor en zijn onorthodoxe, energieke bewegingen die hem doet opvallen. Na drie minuten al drijfnat, en dat een paar uur lang.

Opgestuwd door de kritiek - Simon Carmiggelt roemt in een Kronkel de dichter Van

Veen - hinkt-stapt-springt Van Veen door het leven. Hij wordt goodwill-ambassadeur van Unicef, speelt in een slechte film (*Princess*) en breekt na twee afleveringen een mislukte tv-serie af. Het lijkt alsof hij in het openbaar uitzoekt wat zijn sterke en zwakke kanten zijn. Hij is al rechtsaf als de mensen naar links kijken of hij er aan komt. Hij ontvouwt in het openbaar een meerjarenplan dat hem op Broadway moet brengen.

Als vijfentwintigjarige staat hij al in Carré, waar hij de komende jaren ongeremd feest viert. Hij klimt over de stoelen, slingert aan touwen, bijt in damestasjes, roert de trom, wandelt met het publiek even langs de Amstel om daarna de voorstelling weer voort te zetten, begint na vijf minuten pauze alweer aan de tweede helft, stuurt een hoge militair in vol ornaat de zaal uit (‘Zo kom je niet naar mijn voorstelling’) en gooit zo uitbundig met erwten naar het publiek dat onder de vloer, door een lekkende verwarmingsbuis en de hoge temperatuur, een woud van erwtenplanten ontstaat.

Maar er kan ook gezwijmeld worden, bijvoorbeeld op muziek van Leonard Cohen, wiens hit ‘Suzanne’ dromerig en ongrijpbaar vertaald is door Rob Chrispijn (Wenen 1944).

Chrispijn zal voor Van Veen de grootleverancier worden van het soms zoete, enigszins surrealistische materiaal, zoals ‘Helden’, ‘Uitzicht op zee’, en ‘Kletsnatte clowns’:

> Er lopen kletsnatte clowns in een optocht
> maar de mensen langs de kant
> dragen veel betere maskers
> tegen weer en wind bestand
> zelfs de vrouw van de bakker
> verbergt haar blauwe plekken
> het leed gaat keurig aangekleed over straat
> en in de tram en ondertussen
> valt de regen
> kinderen soppen hun kaplaarzen
> lekker in iedere plas
> en moeders die klagen en vegen
> hun kinderen schoon aan het gras.

Deze tekstdichter zal Van Veen zijn gehele carrière trouw blijven, ook al wordt er vanaf de tweede helft van de jaren tachtig minder vaak een beroep op hem gedaan. Dan komt het accent meer te liggen op eigen materiaal en teksten van de Duitse dichter Heinz Rudolf Kunze. Vaste kracht is ook Willem Wilmink (Enschede 1936), die het meer aardse en beheerst-nostalgische werk schrijft. Over cafés met een lage zoldering en geen w.c. voor dames apart, over de tijd dat de opdringerige radiozender Hilversum 3 nog niet bestond, en over mensen die zich achter doemdenken verbergen om hun dagelijkse plichten te ontlopen.

> Mijn leven is totaal ontwricht,
> ik voel me overboord gegooid,
> vandaag las ik dit nieuwsbericht:
> de bom...valt...nooit.
>
> Maar zal de bom dan echt niet vallen?
> Wat moeten we dan met z'n allen?

Zolang een toekomst ons ontbrak,
leefden wij dood op ons gemak.

Harlekijn Holland bv

Rob Chrispijn levert niet alleen teksten, maar werkt als fotograaf ook mee aan de vele boeken die door/over Van Veen zijn gemaakt. Hij is een van de steunpilaren van de Harlekijn Holland B.V. Deze onderneming, bestaande uit vrienden van het eerste uur, produceert de shows van Van Veen, maar fungeert daarnaast als kweekvijver voor jong talent. Zo zijn onder meer troubadour Joost Nuissl en de zangeressen Liselore Gerritsen en Loeki Knol bij het Harlekijn-label terecht gekomen. Ook jonge dansers, acteurs en schrijvers worden ondersteund. Harlekijn is Van Veens vorm van maatschappelijk engagement. Hij staat zelf voor een bescheiden bedrag op de loonlijst van de organisatie.

Waardevolle, maar financieel niet altijd rendabele, artistieke projecten, worden mogelijk gemaakt door de winst die voornamelijk wordt gemaakt met de voorstellingen, boeken en vele tientallen platen van Van Veen. Inmiddels zijn er wereldwijd meer dan vijf miljoen albums verkocht. De boeken vertonen een meer dan gemiddelde hoeveelheid wit per pagina en de platen overlappen elkaar regelmatig. Maar dat tempert de kooplust van zijn

achterban nauwelijks. Ook de platen van gitarist Harry Sacksioni, die lange tijd deel heeft uitgemaakt van het begeleidingscombo van Herman van Veen, blijken goed te verkopen. In de afdeling klassieke muziek kunnen Ton Koopman (orgel- en klavecimbelwerken van Sweelinck) en Reinbert de Leeuw (Satie-serie) aan de slag. Ook wordt de minimale muziek van Philip Glass en John Cage opgepikt.

De beginnende theatergroep Hauser Orkater krijgt van Harlekijn financiële ruimte, net als de Internationale Nieuwe Scène (Mistero Buffo). Het publiek wordt op de hoogte gehouden van de ontwikkelingen in de artistieke commune in het voormalige dorpshuis van Westbroek via het, inmiddels opgedoekte, tijdschrift Harlekijn. Onder deze naam verschijnt ook een breder opgezette Duitse uitgave, die later wordt omgedoopt tot Pierrot. Een deel van het Harlekijn-kapitaal wordt ingezet om toneelprodukties mogelijk te maken die Van Veen schrijft en/of regisseert. Deze worden over het algemeen met gering enthousiasme ontvangen. *De Spinse* (1974) is een Grieks mythologisch sprookje over de weefster Arachne (gespeeld door Van Veens tweede vrouw Marlous Fluitsma) en de jaloerse godin Athene.

Plat Utrèchs

Voor *Jukebox 2008* blijft Van Veen dichter bij huis. Bij het schrijven van dit plat Utrechtse volksstuk, dat speelt in de jaren zestig in de cafetaria Holland Fris, heeft hij kunnen grabbelen uit zijn jeugdherinneringen. Hij groeit op tussen het 'vleesbedrijf' van blonde Truus, mannen met dubieuze bronnen van inkomsten en de supporters van voetbalclub DOS, Door Oefening Sterk. Hij komt uit een warm arbeidersnest met 'schone sokken, één keer per week in de teil en de kachel als dorpsplein van het huis.' Alleen omdat hij Montessori-onderwijs volgt en viool speelt - de viool kreeg hij van het hoofd van de school die in de oorlog verlamd is geraakt - komt hij ook nog buiten deze micro-wereld.

De jonge bezoekers van de cafetaria, met Hetty Blok als bazin, gedragen zich spelenderwijs als hun idool in een vechtfilm, agent 2008. Totdat er een situatie ontstaat waarin de zelfcontrole verdwijnt en onbedoelde ongelukken gebeuren. In het stuk neemt Van Veen het op voor de maatschappelijke verliezer, wiens troosteloze bestaan alleen in de bioscoop en op de voetbaltribune tijdelijk kan worden opgevrolijkt. Hij begrijpt de logica van een redeloze uitbarsting van zo'n supporter als de bal overgaat of een doelpunt wordt afgekeurd. Ook in zijn theatershow uit 1979 laat hij zo'n man aan het woord:

> Zeg, Piggelmee, ken u misschien een worst voor mij halen? Hebbie die man gezien met die arme? Der staat een tuincentrum naast me. Heb jij die bielzen allang? Als jij zo'n biels in je broek hebt zitten, dan mag je vrouw wel op turnen. Lekkere stoot haar op je borst. Lekkere inplant zeg. Loopt dat helemaal door? Doe wat aan die kale plek bij de goal zeg, sta wat af, zaai wat uit, doe es wat aan ontwikkelingswerk, geit. Wat een partij... Ik sta me hier de kolere te vervelen joh. [...] Zo, hij geef hem af. Hij scoort! Hij heb gescoord. We hebben een goaliejo... We hebben een goaliejo... Buitenspel. Buitenspel zegt die klerelijer. Keurt ie af, die dweil hé, die

> goal. Wat een vieze lul, wat een kloothommel zeg... buitensp... Heb hij gevlag? Nee, hij knipperde met zijn wimpers, lul. Ik word gek, hondelul, schop zijn fluit in zijn bek, verrotte poot, ik sla je nu op je bek godverdomme.

Kwetsbaarheid

De eerste vijf jaren na zijn debuut zijn onstuimig, bijna exhibitionistisch. Van Veen heeft zich losgemaakt van milieu, ouders en studie, en fietst met losse handen. Daarna volgt een reactie van soberheid. De harlekijn oogt lichamelijk rustiger op het toneel, maar het geestelijk evenwicht ontbreekt. Hij piekert zich suf over de dood, die het leven zinloos lijkt te maken. De wereld, waarin winst boven geweten gaat, brengt hem in verwarring en over die verwarring zingt hij. Zijn scheiding bevordert zijn stabiliteit ook niet. Als een interviewster inspeelt op zijn kwetsbaarheid, huilt hij op tv, een onbekend feno-

meen. Tegenover Het Parool verklaart hij in 1973: ‘Ik zou zo graag een grote scheet willen laten iedere avond. Een echte poep. Maar ik kan alleen mijn gevoel van onmacht weergeven.’

Wie het laatst ligt
ligt het best
dat is een oud gezegde dat ik gisteren heb
bedacht

Het vergeten is begonnen
met bloemen en zachte broodjes
de vorm van het verdriet is onverbiddelijk

Zijn laatste woorden waren
als, verrek en appelmoes
dat was meer dan hij ooit
aan tafel heeft gezegd
zijn leven ging voorbij
met werken, werken, werken
in de waarmakerij

Deze nieuwe, worstelende Van Veen valt niet bij iedereen even goed en halverwege de jaren zeventig begint de applausmachine dan ook enigszins te haperen. Terwijl de groei van zijn fans in die tijd voor een groot deel gezocht moet worden bij jonge vrouwen, vallen steeds meer mannelijke critici over Van Veens vaagheid en zweverige teksten. De toelichting die Van Veen in interviews geeft, scheppen ook niet altijd veel duidelijkheid. Kwetsbaarheid, gevoeligheid, genegenheid zijn de kernbegrippen bij Van Veen. Alles samengevat in zijn lijflied ‘Dat tedere gevoel’, een tekst van Riwka Bruining.

Ik heb dat tedere gevoel
voor elke zot, voor elke dwaas
die buiten ronddaast zonder doel
die niemands knecht is, niemands baas

Ik heb dat tedere gevoel
voor ieder die luidkeels uit
die elk gebaar ervaart als koel
voor wie zich elke kudde sluit

Ik heb dat tedere gevoel
voor wie zich in een droom verwart
en waar die droom de waarheid tart
klinkt soms zijn lach net iets te hard

Ik heb dat tedere gevoel
voor elke vrouw, voor elke man
die in volkomen weerloosheid
een ander mens beminnen kan

De voor- en tegenstanders van Herman van Veen reageren tamelijk voorspelbaar op zijn plaat met kerstliederen, shows en andere projecten. De een waardeert het dat hij zijn twijfels en angsten breed uitmeet, de ander spreekt smalend over Van Veenzaamheid.

Autobiografisch

In de film *Uit Elkaar* (1979) geeft Herman van Veen een autobiografisch beeld van zijn scheiding. Hij is veel te vroeg getrouwd, vers uit het ouderlijk huis, en kan/wil zijn theaterleven niet met het huiselijk leven combineren. Van Veen speelt zelf de artiest die elke woensdagmiddag zijn zoontje van school haalt om hem, na een tocht langs MacDonalds, dierentuin, bioscoop en ijstent, 's avonds weer bij zijn moeder (Monique van de Ven) af te leveren. Als hij zijn zoontje een keertje meeneemt naar het theater, vraagt deze aan zijn vader of hij een liedje voor hem wil zingen. Dat lukt hem niet. 's Avonds zingt hij wel voor een uitverkochte zaal. Over een meisje dat uit een ontwenningskliniek thuis komt en onverschillige ouders aan treft. Terwijl hij dat zingt, beseft hij het hypocriete van zijn eigen situatie. Als hij naar huis gaat om het uit te praten, is zijn plaats al door iemand anders ingenomen. De ene recensent raakt ontroerd, terwijl de ander het als vals sentiment beschouwt. Vrijwel over de gehele linie echter wordt de voorstelling *Onder water* (1980) gekraakt. In deze milieu-vertelling voor de gehele familie wordt een groep haringen gevolgd, die van de Noordzee naar de Zuidpool zwemt om een walvis te vragen een vissershaven te blokkeren uit protest tegen overbevissing.

Naar Duitsland

In het buitenland heeft men beduidend minder moeite met de omtrekkende bewegingen van Van Veen. Hoewel hij Nederland als thuisbasis nooit heeft verloochend, gaat hij zich steeds meer op het buitenland richten. Zijn tekstmateriaal laat zich tamelijk eenvoudig naar het Duits, Engels en Frans vertalen. Op deze manier kan hij vele jaren met een en dezelfde show doen.

Ofschoon men in Duitsland anders reageert op een nummer over Hitler dan in Frankrijk, de Verenigde Staten of Japan, wringt Van Veen zich nooit in bochten om zich aan bepaalde nationale wensen aan te passen. Maar de grootste gemene deler die hij brengt is zeker geen risicoloze, flauwe pap. Jacques Brel past overal, net als de dirigent die het applaus uit verschillende delen van de zaal in goede banen leidt, of de fabelachtige tennisact: hij ‘slaat’ de lichtspot als een bal van de ene naar de andere kant van het podium en gaat dan buitengewoon grof in discussie met de scheidsrechter als deze een bal, blijkbaar onterecht, ‘out’ geeft. De rally wordt nog eens in slow motion overgespeeld.

Zijn enorme populariteit in Duitsland overtreft de status die hij in Nederland ooit heeft bereikt. De eerste contacten stammen uit het begin van de jaren zeventig. Twee Duitsers, de producent Alfred Biolek en de journalist-vertaler Thomas Woitkewitsch, raken gefascineerd door het Nederlandse cabaret. Ze maken drie televisieprogramma's waarin de Nederlandse cabarettop wordt gepresenteerd, waaronder Paul van Vliet, Jasperina de Jong, Liesbeth List, Ramses Shaffy, Neerlands Hoop en Herman van Veen. Vooral door de vertalingen van Woitkewitsch slaat de vonk over, waarna voor Van Veen een tournee geregeld wordt. De Duitsers vallen voor de manier waarop kleinschalig theater gecombineerd wordt met massa-vermaak. Van de lp *Ich hab' ein zärtliches Gefühl* worden in korte tijd 10.000 exemplaren verkocht.

> Ich hab' ein zärtliches Gefühl
> für jede Frau, für jeden Mann,
> für jeden Menschen, wenn er nur
> vollkommen wehrlos lieben kann.

Van Veen heeft een voet tussen de deur en uiteindelijk zullen de poorten van alle grote theaters voor hem geopend worden. Zijn perfecte lichaamsbeweging, een combinatie van de vaardigheden van een jong turnstertje, een straatdanser uit Harlem en een Oosterse vechtsportmeester, stelt hem in staat om de bovenste rangen van de grootste theaters te bedienen. Na zijn eerste tournee wordt hij uitgeroepen tot de beste artiest van het jaar en krijgt daarvoor de ‘Stern des Jahres 1974.’ Het is de eerste van een serie onderscheidingen voor zijn Duitstalige shows en platen. Vanaf 1982 treedt hij ook op in de DDR. De subtiele verwijzingen naar de politieke situatie in dat land worden perfect opgepikt. De autoriteiten moeten flink slikken als ‘Signalen’ wordt gezongen. De tekst heeft Willem Wilmink geschreven voor de manifestatie *Een Gebaar*, ten gunste van Amnesty International in 1983. Men heeft meerdere malen, tevergeefs, geprobeerd Van Veen ervan te weerhouden om ‘Am Bismarck Denkmal’ te zingen, een vertaling van ‘Man en Macht’ van de LP *Iets van een clown* uit 1981.

> Wie onder ligt, wordt de mond gesnoerd met goeie raad
> door iemand die veilig bovem hem staat te wijzen

daarom aan alle onderdanen dit advies:

neem het eerste het beste kopstuk
zet hem met wat opsmuk
op een heel hoog voetstuk
dan dondert ie na verloop van tijd
door een kleine slordigheid
vanzelf naar beneden

Ein Diktator hat Hände genug
um Millionen Menschen unter dem Daumen zu halten
denn es finden sich immer Handlanger
die sich ohne Skrupel hergeben für die Dreckarbeit
das Drohen des Schlachthauses
dient um jedermann beizubringen
wie man lebt in einer Zwangsjacke
Angst hält einen Griffbereit
aus dem sich der nicht mehr befreit
der dann wie gelähmt ist.

In de herfst van 1989, als de bevolking het bewind van partijleider Honecker steeds verder in het nauw drijft, speelt hij in Oost-Berlijn. Hij woont politieke vergaderingen bij en brengt nachten door in kerken, waar het verzet gebundeld wordt. Hij treedt op voor een zaal met duizenden mensen, honderden staan nog buiten. Nu geen vaagheden meer. Hier staat geen zwever, maar een glasheldere cabaretier met een politieke boodschap. Van Veen houdt het DDR-publiek voor dat hij het opdrachten kan laten uitvoeren. Hij zingt een ingewikkelde melodie. Men moet het nazingen. Onzeker gelach. Hij vraagt aandacht en medewerking. Men lacht mat. Dan schreeuwt hij om stilte in de zaal en roept dat er ook andere middelen zijn. Het podium wordt donker, felle schijnwerpers worden op het publiek gericht en er klinkt een oorverdovend lawaai van machinegeweren. Niemand lacht. Aan het eind van de voorstelling sluit hij een weddenschap met jonge Oostberlijners. Over een jaar zal hij ze in Parijs ontmoeten. Als ze dan nóg niet vrij zullen zijn, zal hij aan elke toeschouwer honderd Oostmarken betalen. Twee weken later valt De Muur en worden de twee Duitslanden herenigd. Een Oostberlijns hondje zegt tegen een Westberlijns hondje, terwijl ze tegen elkaar aan staan te piesen: 'Stond hier vroeger niet iets tussen?'

In het Westen kijkt men op de armoedzaaiers uit het Oosten neer. In het Oosten breekt een golf van agressie tegen Afrikanen en Turken los. Herman van Veen zingt over dit nieuwe Duitsland. Hij begroet het publiek met: 'Hallo, vijftien procent fascisten in de zaal.' Aanvankelijk is men verbijsterd. Waarom moeten wij dat van een Hollander horen? Van Veen, Van der Wurff en saxofonist Nard Reijnders dragen zwarte hoeden, alsof ze zo uit de synagoge komen. Aan het eind van de avond stampt men om een toegift. Niet elke Duitser (en Oostenrijker) reageert zo enthousiast. Door de bedreigingen wordt het een loodzware tournee.

Enkele oudere nummers vallen in dit programma, dat ook in Nederland wordt gespeeld, perfect op hun plaats. Zoals 'Als het net even anders was gegaan', (tekst Willem Wilmink) waarin de vraag wordt gesteld hoe ver men gaat om te overleven onder een dictatoriaal bewind. Als bijvoorbeeld Hitler toch de oorlog had gewonnen.

In een ander lied reconstrueert Van Veen een oorlogsfoto, gemaakt tijdens een razzia op het Amsterdamse Jonas Daniel Meijerplein, en bekijkt het resultaat van twee kanten:

> Stel je voor, je zag die foto
> van de man met vlinderdas
> en je zou ontdekken
> dat het je eigen vader was
>
> Soms moet ik er ook aan denken
> hoe het die andere zoon vergaat
> die ontdekte, kijk mijn vader
> is die lachende soldaat.

Van Veen, geboren in maart 1945, is altijd geobsedeerd geweest door de oorlog. 'Het begon allemaal bij Adam en Eva, en het zal eindigen met een Japanner die het met een Duitse herder doet.' Zijn vader was typograaf bij een krant. In de oorlog gooit hij fosfor op zijn handen. Door de brandwonden hoeft hij niet naar Duitsland, maar hij is wel actief in het verzet. Herman van Veen speelt zijn programma in Duitsland met de aanmoedigingen van zijn vader in het achterhoofd.

Ermanne van Viene en Broadway

Naast het succes in Duitsland heeft Van Veen ook vanaf 1985 de Franse markt verkend. Drie jaar later staat Ermanne van Viene in Olympia, op de plek van Edith Piaf en Jacques Brel. De teksten worden vertaald door Anne Sylvestre, Jean Claude Vannier en Georges Moustaki, die hem met lof overlaadt: ‘In jou herken ik de wijsheid van de hofnar en de brutaliteit van de moralist, wanneer jij net doet of je slechts één doel hebt: ons vermaken.’

> J'éprouve une infinie tendresse
> pour l'imbécile, ou l'insensé
> que rien n'attend, que rien ne presse
> n'ayant ni maître, ni valet

Maar het meest prestigieuze dat een Neder-

landse artiest kan bereiken is toch succes op Broadway. Toon Hermans beet zijn tanden er op stuk, Freek de Jonge is tot nu toe niet verder gekomen dan een halverwege afgebroken aanloop, maar Herman van Veen krijgt het voor elkaar.

Op 11 december 1982 schrijft columnist Jan Blokker in de Volkskrant: ‘Nu Herman van Veen weer. Wat hebben Hollanders toch in vredesnaam op Broadway te zoeken, terwijl ze moeiteloos elke avond Carré kunnen volkrijgen? Een kwestie van gulzigheid volgens mij, gevoegd bij het misverstand dat kunst pas echt kunst is als ze, ofschoon in Ransdorp geboren, ook meteen Hoedekenskerke paf doet staan.’

Het is bij Herman van Veen geen gulzigheid, maar een gezonde honger. Een Nederlandse judoka verslaat het liefst de kampioen van Japan, een wielrenner uit Nootdorp wil de Tour de France winnen, en een Utrechtse clown wil naar Broadway.

In 1981 haalt Joost Taverne, voormalig huisarts en reisorganisator en vanaf 1977 werkzaam bij Harlekijn, de Amerikaanse theaterproducent Michael Frazier naar Hamburg waar Herman van Veen een serie speelt. Frazier, die op dat moment op Broadway veel succes heeft met de musical *Lena Horne, the lady and her music*, is gefascineerd door het multi-talent Van Veen. De tekstdichter Christopher Adler wordt ingeschakeld om de teksten te vertalen. Er wordt ruim een miljoen gulden bij elkaar geschraapt bij Amerikaanse producers, platenmaatschappijen en Harlekijn, om Van Veen naar Broadway te brengen. Nadat alle problemen met de beruchte scherpslijpers van de Amerikaanse theater-vakbond zijn opgelost, een lokale persagent het hele mediacircuit heeft ingeschakeld en een try-out ronde langs middelgrote steden is afgewerkt, staat Van Veen in december 1982 met zijn show *All of Him* in het Ambassador Theater. Het programma verschilt in vrijwel niets van zijn Europese show: ingetogen liederen over oorlogsdreiging, werkloosheid, doodsangst en liefde, afgewisseld met wat kolder, zoals een portie nep-Frans en het Harlekijn-lied van het allereerste uur.

Op de première-party, in een ijshal waar palingmousse, zoute haring, bitterballen, en boerenkool met rookworst wordt geserveerd, is de stemming prima, totdat Taverne met de recensie van de buitengewoon invloedrijke Frank Rich van The New York Times binnenkomt. Rich veegt de vloer aan met het armzalige, voorspelbare gepreek van deze ‘understudy van Charles Aznavour’ over vrede, het milieu en werkloosheid. Hij is dankbaar dat er een wet bestaat die het buitenlanders onmogelijk maakt een openbaar ambt te bekleden. Want deze ‘boerenpummel van wereldklasse’ zou eens op een idee mogen komen. Ook in het theatervakblad Variety komt Van Veen er slecht van af. Dat hij verder redelijke tot zelfs bijzonder enthousiaste recensies krijgt en het begeleidingstrio zonder uitzondering de hemel in wordt geprezen, doet dan niet meer ter zake. Van Veen speelt twee weken op Broadway, een verlenging zit er door de recensie van Rich niet meer in.

Jan Blokker besluit zijn stukje in 1982 met een advies: ‘Als Herman van Veen zijn rijmloze levensliedjes voortaan nou weer gewoon aan ons alléén gunt, en hij wil toch ook nog een beetje beroemd worden in de USA, dan weet ik wel wat. Dan gaat hij eens per jaar een maandje op Broadway staan, met klompen aan z'n voeten, een bos tulpen in z'n hand en een pierement op de achtergrond - en hij vertelt gewoon, dus in proza, en zonder er bij te huppelen, hoe het in Nederland toegaat bij de omroep, in de politiek, op het kerkepad, binnen de linkse beweging en achter de schermen van de VVD; wedden dat hij de New York Times plat krijgt?’

In 1983 is Van Veen alweer terug, zonder klompen en tulpen. En weer een jaar later staat hij in Carnegie Hall, waar hij zich opwerpt als woordvoerder van de Hollanditis, de massale Nederlandse protestbeweging tegen de plaatsing van Amerikaanse kruisraketten in Europa. Een beweging die in de VS als een ziekte wordt ervaren. Na een geïmproviseerde openingsconférence laat hij het oorverdovende geluid horen van een exploderende bom.

In de komende jaren zal hij regelmatig terugkeren in Noord Amerika en sprokkelt hij steeds meer krediet bij elkaar. De cd *My cat and I* (1994) geeft een overzicht van zijn repertoire voor de Noordamerikaanse markt, waar-

uit blijkt dat hij toch wat minder controversieel is geworden. De Amerikanen raken daardoor aan hem gewend en zelfs op hem gesteld.

Gemier

Als gevolg van al die buitenlandse tournees doet Van Veen Nederland steeds minder aan. Hij komt hier maar niet van zijn softe imago af, ook al is hij in de loop van de jaren tachtig steeds fellere standpunten gaan innemen over kerk en politiek. Hij roept op de Paus de kerk uit te schoppen, spreekt over 'kinderloze hufters in Rome' en hekelt de Amerikaanse politiek in Midden Amerika. Maar zijn warme timbre, en tamelijk vlakke, maar bijzonder subtiele intonatie werken kennelijk als een rookgordijn. Jac Heijer heeft het in NRC-Handelsblad over het 'weemakende gemier over dood en reïncarnatie' en Martin Schouten in de Volkskrant over de 'sentimentele ellende.' Ofschoon dat toch echt niet kan gelden voor zijn gesproken advertentie:

> Gezocht: verslaafde.
> Een gelukkig gezinnetje, de vuile was binnenshuis hebbende hangen, bestaande uit vader, moeder, twee kinderen, waarvan laatste leuk, wil meer diepte aan het bestaan verlenen en vraagt daarom voor enkele uren per dag, en zonder tegenprestatie, een verslaafde, blank geen bezwaar, die bereid is in het portiek plaats te nemen met spuit, pillen en/of fles.

Zijn trouwe aanhang blijft echter massaal op de korte Nederlandse series afkomen, ook al wordt men vrij vaak geconfronteerd met herhalingen van repertoire. Maar Van Veen is natuurlijk geen klassieke cabaretier die elke twee jaar met een vers programma het land doortrekt. Hij past meer in de entertainment-traditie, waarbij een kern van goud materiaal wordt aangevuld met iets nieuws. Door de maatschappelijke thema's die hij aansnijdt, geeft hij wel aan dat hij nog steeds tot een verre neef van Wim Kan gerekend kan worden. In 1983 krijgt hij de Scheveningen Cabaretprijs voor 'zijn manier om de opstandigen en onverzettelijken een hart onder de riem te steken.'

Vanaf medio jaren tachtig moet men het hier voornamelijk doen met een prachtige schoolmeesterrol in de film *Ciske de Rat* (met zijn ontdekking Danny de Munk), een optreden bij *Kinderen voor Kinderen*, de kinderserie *BB de Beer* of een artistiek verantwoord geflimd liedjesprogramma op televisie, zoals *Rode Wangen* (1989) met kinderrepertoire en *Blauwe Plekken* (1990) voor volwassenen. In 1993 vierde hij een kwart eeuw samenwerking met zijn platenmaatschappij Polydor met het internationale liedjesprogramma *You take my breath away.*

Alfred Jodocus Kwak

En natuurlijk is er altijd wel iets nieuws te melden over de eend Alfred Jodocus Kwak. In 1977 vraagt het Residentie Orkest of Van Veen en zijn makkers een symfonisch sprookje kunnen schrijven, in de trant van Peter en de Wolf, om kinderen

de concertzaal binnen te krijgen. Van Veen richt zich net zo makkelijk tot kinderen als tot een zaal volwassenen. En holt ook graag met ze mee, dwars door de massa: ‘Opzij, opzij, opzij. Maak plaats, maak plaats, maak plaats. Wij hebben ongelofelijke haast.’

Onder de indruk van de beelden over de droogte in de Sahel schept Van Veen de eend Alfred J. Kwak, die geld inzamelt voor een land waar de dieren sterven van de dorst. Met dat geld kan de familie Mol een vijver graven. Als hij na zes zomers het benodigde kapitaal bij elkaar heeft, klopt de koning van het droge land bij Alfred aan om geld te lenen. De luie koning verbrast het, zonder aan zijn onderdanen te denken. ‘Hij wilde altijd ganzenborden, van heuvels rollen en in de limonade liggen. Regeren vond ie saai en ouderwets.’

Daarop reist Alfred naar het paleis en krijgt onderweg gezelschap van een vos, een adder, de rivier en de bijen. De koning wordt met harde hand afgezet en Alfred neemt zijn plaats in en zorgt voor welvaart.

De mild-moraliserende eend van Van Veen begint aan een ware triomftocht over de we-

reld. De plaat met het Residentie Orkest is goed voor een Edison. De theatervoorstelling staat een maand in het Schauspielhaus in Hamburg en de opera van Graz. De Duitse striptekenaars Harald Siepermann en Hans Bacher maken er twee boeken van, waarna de rechten worden verkocht voor een tv-serie van 52 afleveringen die wereldwijd wordt uitgezonden. Zo kan Van Veen zijn zegje doen over vervuiling, drugs, bewapening en racisme. Vervolgens figureert de eend in schoolboeken over ontwikkelingsamenwerking en wordt hij ingezet in de strijd tegen vandalisme in Amsterdam.

De inkomsten van de Kwak-kleding komen ten goede aan de stichting Colombine, die in 1977 door Van Veen en Joost Taverne is opgericht om kleinschalige projekten in de Derde Wereld en Nederland te financieren, onder het motto ‘wereld delen.’ Zo worden waterputten geslagen en medische koffers samengesteld, en in Nederland wordt gewerkt aan het Colombinehuis, waar gehandicapte kinderen en hun begeleiders een culturele vakantie kunnen houden.

Net zoals in de Commedia dell'Arte de Harlekijn niet zonder zijn tegenspeelster Colombine kan, zo is ook het theaterwerk van Van Veen onlosmakelijk verbonden met zijn onbezoldigde activiteiten op het gebied van ontwikkelingssamenwerking. Hij is niet de artiest die zijn schuldgevoel tijdens incidentele inzamelings/show-programma's afkoopt, maar iemand die het vanaf het prilste begin van zijn loopbaan als logisch heeft ervaren dat hij meer moet doen dan alleen maar tegen een hoog honorarium grappen maken.

August

Alfred Jodocus Kwak kan worden beschouwd als het alter ego van Herman van Veen. Hij is de Domme August die tegen willekeur en corrupt gezag kwaakt, zonder zich zorgen te maken over zijn eigen veiligheid. Hij waggelt onverstoorbaar door.

Van Veen heeft een scherp beeld van zijn eigen clowns-positie. Lange tijd heeft hij een lapjesjas gedragen; elk lapje is een jaar van zijn leven, er zit een stukje spijkerbroek van zijn zoon op, een stukje jurk van zijn moeder, een stukje pantoffel van opa. Hij heeft hem door de goot gesleept en heeft er olie op gesmeten. Hij is de zwerver die vele malen verdwaald is.

Ook zijn yin en yang-achtige, zwart-wit geblokte jas past in zijn clownsbeeld. In navolging van de cineast Fellini, verdeelt Van Veen de clowns in witte clowns en domme Augusts. De witte clown weet hoe het moet en is daarom superieur. Freek de Jonge is volgens hem zo'n witte clown. Van Veen beschouwt zichzelf als een August, die platgeslagen wordt door de werkelijkheid. Hij is boers, lomp, onhandig, en irrationeel. Zijn bestaan is opgebouwd uit onzekerheid en tegenslagen. Maar hij heeft de bitterheid verwerkt en kan daarom vriendelijk zijn. Toen de recensent van The New York Times Van Veen beschreef als een ‘boerenpummel van wereldklasse’, bedoelde hij dat zeker niet als een compliment. Toch beseft Van Veen dat hij de spijker op de kop sloeg, omdat hij in New York de onbevangen entertainer was, die met klompen door het zorgvuldig opgebouwde kaartenhuis van verwachtingen kloste.

Hij zet regelmatig de karakteristieke rode clownsneus op. Zo kan hij harde noten kraken, zonder de onderwijzer uit te hangen. Maar toch klinken de woorden en

vioolklanken als pistoolschoten. De ware clown omhelst de dood. Hij heeft de doodsangst overwonnen en is daarom onkwetsbaar. Omdat hij geen eigenbelang hoeft na te streven, spreekt hij de waarheid. De dood is dan ook een vaste gast in de programma's van Herman van Veen. Hij probeert de dood letterlijk aan de man te brengen:

> Dood te koop
> heerlijke verse dood te koop
> dood als een kus
> dood als een omhelzing
> deze dood is als de zon
> als mandarijnen
> nog zachter dan witte konijnen
> ik heb zelfs een dood
> van dons

(*Carré III*, 1976)

In de tv-show *Blauwe Plekken* wordt ook stevig met de dood geflirt. Het leven heeft de clown zoveel teleurstellingen bezorgd, dat hij eigenlijk wel naar de hemel wil. Samen met een mooie weduwe achter op de motor meldt hij zich aan De Poort. Maar de vrolijk dansende-basketballende God (Donald Jones) stuurt hem terug, want hij heeft nog lang niet genoeg blauwe plekken naar Zijn zin.

Het programma wordt naar het televisiefestival in Montreux gestuurd, maar de jury kan de associatieve beelden van een witte schimmel op een treurig industrieterrein en helikopters boven kastelen, niet goed volgen.

> Het leven is gewoon een tango met de dood
> Van de conceptie af dansen wij cheek to cheek
> een tango met de dood
> Je vraagt je wel af:
> Hoelang duurt nog die muziek?

(uit: *Blauwe Plekken*)

De harlekijn vreest de dood niet. Hij zal hier beneden toch nog een tijdje moeten doorbrengen, ook al is het er niet geweldig. In 1977 speelt hij *De Pijnshow*, een titel die eigenlijk op al zijn voorstelling van toepassing is. In feite doet Van Veen niet meer dan wat hij zijn dochter bij haar geboorte in een liedje heeft opgedragen: ‘Anne, de wereld is niet mooi, maar jij kan haar een beetje mooier kleuren.’

Jasper Klein Klouwenberg

Kun je even aan die mensen gaan vertellen dat hun zoon dood is?
In gesprek met Bram Vermeulen

> *Bram Vermeulen speelt op het ogenblik de voorstelling Achter mijn ogen in de Nederlandse en Belgische theaters. Deze literaire theatervoorstelling was aanleiding voor een gesprek met Vermeulen over zijn werk. In zijn theatersolo's ontwikkelde hij als dichter-zanger steeds meer een verhalende vorm voor zijn liederen, waarmee hij inhoudelijk veel dieper kon grijpen dan met een gewoon liedjesprogramma.*

In *Achter mijn ogen* gaat Vermeulen met het publiek op zoek naar de oorsprong van zijn angsten en kwetsbaarheid en confronteert hen daarmee. Hij zet daarbij verschillende verhaallijnen uit, die hij invult met perspectiefwisselingen tussen een hij- en een zij-figuur, werelden van schijn en werkelijkheid en diverse tekstuele en muzikale leitmotiefjes. Vermeulen maakte nog twee andere grote soloprogramma's: *Dans met mij* en *Vriend en Vijand* en daarnaast nog een aantal overbruggende side-steps. Daaruit kwamen in totaal vijf solo-lp's en drie solo-cd's voort. Twee jaar geleden vierde hij met het overzichtsprogramma *Toeters en Bellen* dat hij vijfentwintig jaar op het podium staat. De helft daarvan met Freek de Jonge als Neerlands Hoop, de helft als liedzanger Bram Vermeulen. Bij dat jubileum hoort de bundel *Drie stenen op elkaar.* Onlangs verscheen *Achter mijn ogen* en in maart zal zijn eerste echte boek, *De Groef*, uitkomen.

Muziek als basis.

J*e maakt muziek, maar tegelijkertijd ook theater. is dan de aanwezigheid van publiek heel belangrijk voor jou bij het maken van muziek?*

Nee, dat is niet waar. Het maken van muziek is heel belangrijk voor mij. Wij kunnen zoals we hier zitten een instrument nemen en muziek gaan maken, daar hebben we geen publiek bij nodig. Je moet uitgaan van het feit dat je muziek maakt. Met elkaar een constructie van klanken maken, elkaar aanvullen en daarvan genieten. In de popmuziek van vandaag is die muzikant zoek. We praten alleen nog maar over het maken van cd's. Wat ga je doen? Ik ga een cd opnemen! Ga je dan ook nog muziek maken? Volgens mij is dat het grote verschil tussen de oude en de jonge garde muzikanten. Pas als ze een cd hebben gemaakt komen ze voor een publiek te staan en dan storten ze in een ravijn waar negentig procent niet meer uitkomt.

Wat is voor jou dan de reden om muziek te maken met publiek erbij, zoals bij Vriend en Vijand?

Dat is het resultaat van een ontwikkeling. Eerst was er het programma *Dans met mij* dat we hebben opgenomen in een bijna life situatie. Dus niet zoals in de moderne opnametechniek gebruikelijk is: ieder instrument apart in een studio zonder ruimte voor overspraak. Uiteindelijk bleek dat mijn zang het verst achterbleef omdat een bepaalde spanning, die ik er wel in de voorstelling inlegde, in de studio en dus op de plaat ontbrak. Ik ben kennelijk gebaat bij een extra verantwoordelijkheid tegenover

het publiek. Daarom hebben we *Vriend en Vijand* opgenomen met een life publiek. Dat was een schot in de roos. Voor het publiek was ik de speerpunt en ik hoefde me alleen daarmee bezig te houden.

Het bandleiderschap kon ik overlaten aan Ernst Jansz, die daarvoor geboren is. Boudewijn de Groot en Raymond van het Groenewoud, die ook meededen, konden lekker spelen, terwijl ze normaal altijd moeten zingen. Kortom; iedereen had vrij op dat podium.

Bram Vermeulen (foto: Chris van Houts)

Waarom heb je Achter mijn ogen *niet meer met publiek opgenomen?*
Ik kon het publiek weglaten. Dat hoefde niet meer. Ik had geleerd hoe die overdracht in je stem terecht komt en had het publiek niet meer nodig om mij mooier te laten zingen.

De theatrale vorm

W*aarom kies je ervoor om dan nóg een stap te doen en die muziek van je in een vorm te gieten die theatraal groter is?*
Ik kan je vertellen: een maand geleden was dat noodzaak. Ik ben net, doordat ik weer veel alleen autorijd en veel na kan denken, tot de conclusie gekomen dat mijn volgende stap is: zonder verhaal. Terwijl dat eerst het knapste was wat er was. Daar ging het om: een gezongen verhaal. Dat was nog nooit gepresteerd en dus vond ik het leuk om zoiets te maken. Langzamerhand is dat verhaal een vluchtweg voor me geworden. Ik denk nu: doe het maar eens zonder. Want wat doet zo'n verhaal, wat ieder verhaal doet als het spannend is en je laat er vragen in ontstaan: de mensen gaan zelf denken. Als je in dat vlak waarin ze zelf denken, dat theatrale vlak dat je zelf hebt aangeboden, een lied invult, komt die emotie van het moment van het verhaal erbij. Het is in feite de reclame op het spannendste moment van de film zetten. Dat is het punt waarop iedereen oplet. Wanneer ik op zo'n moment opeens een heel ernstig lied zing dan komt die emotie dubbel zo hard binnen, wat de gevoelsmatig vakmatige reden is om voor die verhaal-vorm te kiezen.

Maar wat is de reden dat je daarmee op het toneel gaat staan?

Mijn opdracht aan mezelf, mijn noodzaak, is overdracht. Ik sta op toneel om emotionele overdracht te plegen. Ik wil graag dat mensen gevoelens en ervaringen opdoen en meemaken die ik zelf heb meegemaakt. Of dat ook daadwerkelijk dezelfde zijn is nog maar de vraag.

Onprettige ervaringen

D*e vorm waarin je overdraagt is soms open genoeg. Je gebruikt beelden als: 'naakte man aan tafel'. Dat soort beelden is heel open en toegankelijk, daar kan iedereen gemakkelijk iets bij invullen. Maar als je komt met het beeld van een jonge jongen die klaarkomt in zijn hoofdkussen, dan is dat een nogal dwingend, gesloten beeld.*

De valkuil van dit programma is natuurlijk slim. Je merkt het niet als ik zo bezig ben, maar artistiek gezien ben ik best een ambitieus mannetje. Dat betekent niet dat ik veel geld wil verdienen, maar ik stel mijn doelen nogal hoog als ik iets maak. Dit programma gaat over angst, het heet ook niet voor niets *Achter mijn ogen*, en over onprettige ervaringen. Stel dat iemand aan je vraagt: 'Kun je even aan die mensen gaan vertellen dat hun zoon dood is?' Dat is niet gemakkelijk. Je wilt dat ook niet doen. Iemand die dichtbij ze staat, moet dat doen. Omdat ik ze niet persoonlijk ken, sta ik heel ver van mijn publiek af. Toch ga ik ze om het heel grof te zeggen, vertellen dat hun zoon dood is. Ik ga ze confronteren met angsten en gevoelens waar ze liever niet aan herinnerd willen worden.

De omgekeerde vorm van ongewenste intimiteiten?

Het is de omgekeerde vorm van entertainment. Ik bedoel: wij willen in het theater vermaakt worden. Vermaak is op een gegeven moment 'Uit, goed voor u' geworden en toen is het helemaal misgelopen met het theater. Want 'uit' is helemaal niet goed voor u, in de zin van dat het gezellig is. Ik ben met liederen terug op dát punt, hoop ik, dat ik zeg: een gezellige avond is dit niet. Ook niet voor mij. Dat wordt het wel, als we met zijn allen bij elkaar komen. Maar met name in de eerste helft confronteer ik mezelf, via de mensen, met een aantal dingen die ik niet leuk vind. Het beeld van dat jongetje dat klaarkomt in zijn hoofdkussen hoort daar dus ook bij. Hij ontdekt: vanaf dat moment is het misgegaan en heb ik het niet begrepen. Het is me ook nooit verteld hoe ik het wèl moest begrijpen. Het is me niet geleerd. Seksualiteit wordt uiteindelijk een val voor hem in plaats van een bevrijding of een genot.

De beelden in 'Doodgewone jongen', het sleutellied van het programma, beschrijven dwanghandelingen van een jongetje op straat. Ook dat zijn allemaal beelden waarvan mensen denken: 'dat heb ik ook gehad, maar dat wil ik niet vertellen.'

Dwanghandelingen.

D*ie beelden zijn allemaal terug te leiden tot het hoofdthema: dwanghandelingen. Kun je iets vertellen over hoe dat tot hoofdonderwerp en leidraad is geworden?*

Ik ben echt uitgegaan van dit thema. Soms groeit zoiets, maar nu heb ik gezegd: dwanghandelingen staan centraal in dit programma. Ik ben dus gaan kijken in hoeverre de dingen die ik doe en de overdracht in de voorstelling te maken zijn tot een dwanghandeling. In het begin heb ik de hele theatervoorstelling als zodanig opgevat, maar dat kon ik niet overbrengen. Terwijl het wel zo is: een voorstelling is een dwingende afspraak. Restant daarvan is het achter elkaar leegdrinken van de grote glazen water aan het begin van de voorstelling voordat ik begin te spelen. Het publiek vat het niet op als dwanghandeling, maar reageert wel en dan heb ik ze al waar ik ze wil hebben. Wat ik in het begin ook deed, was voor ieder nummer aftellen. Als ik niet op tijd klaarstond met m'n gitaar telde ik gewoon langzamer, want dwangmatig aftellen mag niet mislukken. Het gaat om de inlossing van de door jezelf opgelegde dwang. In principe is dit het *Kees de Jongen*-gevoel. Theo Thijssen is de eerste die hier over geschreven heeft en zó perfect. Kees de Jongen is dè man van de dwanghandeling. ‘De zwembadpas’, beter kan het niet.

Herkenning en ellende

H*oewel iedereen dit soort dingen van zichzelf herkent, sluit men zich er toch voor af?*

Voor velen is herkenning allemaal prima zolang het om melancholie gaat of om liefdesverdriet en dat soort dingen. Maar op het moment dat je komt met: 'de tandarts', wil niemand dat weten. Ja, wel weer als er een leuke conférence over gehouden wordt die goed afloopt en niet eindigt met een kunstgebit. Dat moet je dan zeker niet uitdoen en voor ze op tafel leggen. Want dan willen die mensen al niet eens meer naar die voorstelling toe. De helft zit daar met een kunstgebit en wil het niet vertellen; die houden het geheim.

Schuilt er in jou misschien een kleine Paul de Leeuw die dat wil? Die doet dat ook. En toch komen de mensen ervoor. Ze willen er wel aan herinnerd worden.

Ja, maar Paul de Leeuw heeft van zichzelf de lul gemaakt. Heel jammer, maar: een onaantrekkelijk lelijk koboldje, die op dat gebied helemaal niemand bedreigt, lachwekkend is en eigenlijk zielig. Het is heel naar om dat over hem te moeten zeggen, maar dat is zijn kracht. Als hij een mooie, slanke jongen zou zijn, kon hij het wel vergeten. En dàn zou ik hem juist uitdagen het te doen. Dan zou ik zeggen: en nù! Ik zit meer in die situatie: er gaat een goed geconserveerde veertiger het toneel op en die gaat ellende vertellen. Dan denk je: 'Holy shit!'

Maar wáárom doe je dat?

Omdat het gaat om de overdracht die achter die ellende schuilt; er passeren weer een aantal emoties de lijn. Het gaat om wat het publiek met mijn verhaal doet. De boodschap van *Achter mijn ogen* is: je bedenkt het zelf. Daarom heet het ook zo. Mocht er een teleurgang zijn in je leven, mocht je als naakte man alleen aan tafel komen te zitten en denken: nu is alles kapot, dan ben je zelf de enige die dat kan veranderen.

> *Waar je ook mee afsluit:*
> *'Stenen, wolken, water, wind.*
> *Wie zoeken wil zal altijd zoeken,*
> *wie vinden wil die vindt'?*

Wie vinden wil die vindt. Je moet het zelf veranderen. De 'hij' uit mijn verhaal laat het heel ver komen. Wat als hij gewoon naar huis was gegaan? Het drama begint met een lullerigheid, maar alles wordt altijd sterker als je in paniek bent.

Houd je het vol om zo'n zware toon te zetten?

Dat is de ambitie die ik op toneel heb. Het moet kunnen. Je moet een verhaal kunnen vertellen volgens wat ik het Grebbeberg-principe noem; als er geen berg is, noem je de hoogste top een berg. Als je gevoelig bent tijdens het maken ervan, houdt zo'n avond toch een harmonisch evenwicht. Dan val je niet met zijn allen in een gat. In de try-out fase is dat wel gebeurd. Bij een voorstelling in Emmen zat het publiek gewoon de zwarte kant te versterken en kwam er geslagen uit. Ik had het niet meer in de hand.

Kan het publiek zo'n confronterend beeld als dat jongetje dat klaarkomt, ontwijken door te kiezen: niet ik, maar hij?

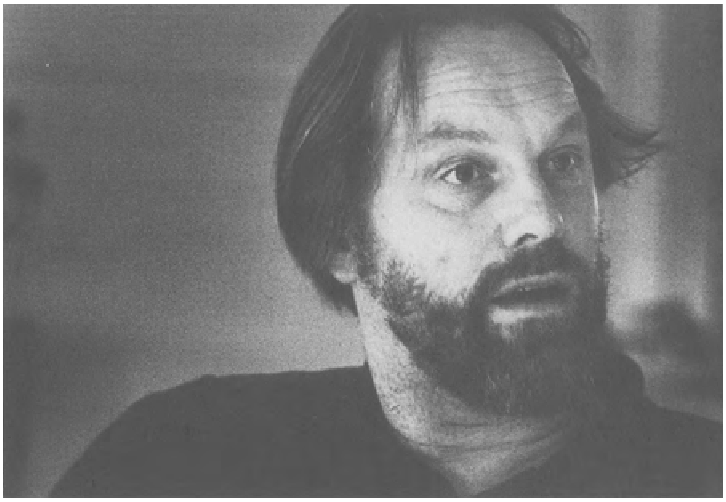
Dat merk ik altijd als mensen, vaak journalisten, vragen: ‘Is het autobiografisch?’ Dan moet ik altijd vreselijk lachen en denk ik: oh, ik heb hem geraakt. Want dat is de eerste vraag die je stelt om er vanaf te zijn: het is van hem en niet van mij. Het antwoord is dus altijd: ‘Nee, wil je dat graag?’

Theaterfiguur

I*n hoeverre ben jij degene die je op toneel neerzet?* Ik denk niet dat die man die op het toneel staat dezelfde is als Bram Vermeulen. Het is toch een ander, je theaterpersonage staat daar. Ik moet die voorstelling vier avonden per week doen, dus ik neem een bepaalde positie in. Ik ben de tankbediende die de tank volgegooid heeft, of zoiets. Het verbaast me overigens dat het publiek tijdens de voorstelling sympathie blijft hebben voor de performer. Als ik zo'n programma zou zien als van mijzelf, dan denk ik dat ik in de pauze zou zeggen: ‘Wat een zeur zeg. Laat ie eens ophouden met dat geëmmer. Ga een stuk op het strand lopen.’

Je contact met het publiek loopt dan nog steeds via de muziek. Heb je ooit de stap gemaakt om je direct tot het publiek te richten! Dat je daar als cabaretier zou staan en het echt zou vertellen?

Ik heb nooit nummers aan elkaar gepraat. Ik vind dat hetzelfde als links op toneel staan en zeggen: ‘Ik loop naar rechts, hoor!’, en dan naar rechts lopen. Dan denk ik: dacht u dat wij stom zijn dat we dat niet zien? Zoiets noem ik het Jan Rot-syndroom of het cabaret-virus. Het aan elkaar babbelen van liedjes. Waar is dat voor nodig? Zoek iets wat bijdraagt of het geheel in een spanningsveld zet. Ik heb wel losse verhalen verteld en los liederen gezongen. Verhalen zonder muzikale begeleiding. Gewoon zoals je een verhaal vertelt. Ik vond al heel snel dat het mijn stiel niet was. Ik dacht: dit kunnen andere mensen beter.



Bram Vermeulen (foto: Chris van Houts)

Liedtekst en muziek

I*k wil het hebben over het schrijven van liedteksten in verhouding tot de muziek. Om te beginnen: heb je bijvoorbeeld een lied dat je alleen zingend kunt doen? Waarvan niets zou overblijven als je ze in een boekje zou zetten?*

Ja, die stáán ook niet in het boekje. Dat heeft te maken met de verhaalstructuur. Soms is het in een verhaal nodig om de boel te breken. Eigenlijk hoef je dan alleen maar herrie te maken. Dat doe ik dan liever met een tekst. In *Dans met mij* zat het nummer ‘Godverdomme’. De tekst daarvan was: ‘Godverdomme’. Dat riep en deed ik op verschillende muzikale wijzen tot groot genoegen van de zaal, die het helemaal met me eens was.

Er is dus een bepaalde balans tussen tekst en muziek in een lied?

Ik denk dat je dat fenomeen het beste kunt zien als een lineaire schaal met aan de ene kant alleen tekstuele melodie: ‘La la la’, het toppunt van refrein, waarbij iedereen de woorden al kent. Aan de andere kant heb je de liedtekst: een ernstige tekst zonder begeleiding gezongen. Daar tussenin gebeurt het allemaal. Laten we het van 100 tot 0 aflopen en we nemen Gordon, dan zitten we op 70/80. De tekst is dan niet echt belangrijk, maar moet wel zo zijn dat men verstaat dat het Nederlands is. Geen zware onderwerpen want de muziek gaat voor. In het midden van de schaal zit bijvoorbeeld Rick de Leeuw, die zingt ook niet alles. De andere kant op gaat het opeens chanson heten, niet meer song of nummer. De tekst wordt steeds belangrijker in verhouding tot de muziek. Leonard Nijgh en Boudewijn de Groot spelen zich van 30 tot 40 af. Boudewijn heeft nooit popmuziek geschreven. Dat denk je wel, maar het is niet zo. Hij maakte muziek die paste op zijn teksten. Zelf zit ik ook zwaar tussen de 30 en de 40. Ik pas altijd mijn muziek aan de liederen aan. In *Achter mijn ogen* kom ik ook vóór de 10 terecht wanneer ik muzikaal aan het praten ben, zingzeggen dus. Het maken van liederen begint bij mij altijd met de tekst. Zonder het rudiment van woorden ben ik nog nooit muziek gaan maken. Ik maak daarentegen wel eens muziekjes, maar dan pretendeer ik niet dat ik een lied maak.

Toon Hermans maakt in jouw opvatting muziekjes?

Die leent ze. Dat is weer een ander fenomeen, epigonisme geheten. In de populaire muziek is dat het ABC bij het maken van liedjes. Je denkt bijvoorbeeld: ik wil graag een vrolijk nummer. Dan noem ik één term: beetje Frans. Nou, dan weten we de bezetting al. Dat is zo ongelofelijk. Volgens mij is dat in de literatuur exact hetzelfde. Een roman schrijven: welk genre? Hupsakee. De weg ligt als het ware al voor je klaar.

Zing-Nederlands

H*eeft dat tot gevolg dat de inhoud van een lied vaak op de tweede plaats komt?*

De werkelijke inhoud verdwijnt wel eens ongemerkt. Soms als ik iemand een lied hoor zingen zou ik de tekst graag voor ze neer willen leggen en vragen: ‘Wat wou je zeggen en staat het er ook?’ Daar zit meestal veertig tot vijftig procent verschil tussen. De reden is dan vaak: het rijmde zo goed of het liep zo goed. Erg veel Hollandse liederen, met name cabaretliederen, gaan halverwege over wat anders dan waar ze mee begonnen. Verbijsterend, maar het is echt waar: ga er maar eens op letten. Ik heb nog een interessante these: volgens mij is er een soort zing-Nederlands aan het ontstaan. Zoals er middle of the road-Engels is voor popmuziek. Ik zal een voorbeeld geven: Marco Borsato, weet je wie dat is? Robert Long. Hij schrijft die teksten om. Robert Long is een hele kiene tekstschrijver en maakt bewust middle of the road-Nederlands, wat ik nu zing-Nederlands noem. Als je dat gaat bekijken kom je bepaalde woorden heel veel tegen: ‘jou’ en ‘jij’. Het wordt heel vaak aan je gegeven in die liedjes. Een ijzeren truc voor overdracht.

‘Ik hou van jou’ en ‘Blijf bij mij’?

Ja, de geijkte onderwerpen zijn: ‘liefde’ en ‘houden van’ of ‘geen liefde’ en ‘niet houden van’. Het vervelende is, dat als je zelf liederen schrijft woorden op een gegeven moment zelfs taboe worden. Zoals ik katholieke woorden ook vermijd: ‘vrees’. Dat is voor mij geloofstaal. Ik ben me er bewust van dat als ik die woorden gebruik de overdracht anders is. Als ik zou zingen: ‘Ik voel me zo alleen’, dan zou iedereen denken: ‘Zet de sirtaki maar aan!’ Dat hoort bij die taal. Ik kan op toneel met goed fatsoen niet meer zingen: ‘Ik voel me zo alleen.’ Dus zeg ik: ‘Eenzaamheid is pas vrijheid als je er niemand de schuld van geeft.’ Kijk, dan kunnen ze weer nadenken. Ik weet dat in de literatuur mensen zich afzetten tegen de Bouquetreeks, maar dat is hetzelfde verschijnsel. Voor mensen die schrijven zoals ik is dat leuk om te counteren. We gaan er tegenaan hoor, dit is interessant: ik mag woorden niet meer gebruiken.

Het zing-Nederlands is dus de gezongen versie van de taal die je op straat hoort, het middle of the road-Nederlands?

Inderdaad, en wat opvalt: in het zing-Nederlands zit veel ‘ik’, maar dat is in het middle of the road-Nederlands vervangen door ‘men’, oftewel ‘je’. Dat is begonnen bij Cruijf en nu praat iedereen in de je-vorm. Ik vind de cabaretier die dat niet doet dan ook niet bij het volk horen. Ik heb nog geen cabaretier gehoord die conferences in de je-vorm houdt. ‘Je staat voor het doel, je krijgt de bal en je schiet mis. Ja, dat kan je gebeuren.’ Dan denk ik: wie is het nou gebeurd? Waarom krijg ik dat in mijn schoenen geschoven? En dat is letterlijk bij Cruijf begonnen. In de liedteksten is het erg veel vermengde persoonlijkheid wat je tegenkomt, dus veel ‘ik’ en ‘naar jou’. De essentie van de Nederlandse middle of the road-liedtekst is: ‘Ik hou van jou.’ Er zijn dus eigenlijk twee nieuwe talen ontstaan.

De middle of the road-taal in de je-vorm en de liedtekst in de ik-vorm?

Ja, en het cabaret is achter die ik-vorm. Daarom haat ik ook cabaret, dat is alleen maar lenen en satire. Veel cabaretiers hebben altijd wel het namaak-liefdeslied, en het namaak zus-lied. Maar achter de je-vorm zijn ze nog niet. Het ideale cabaret zou dat onmiddellijk als middel hanteren. Als ik met Freek samen zou werken, zou het volgende programma in de je-vorm zijn. Helemaal.

Terwijl je het juist afkeurt?

Ja, maar wij zouden proberen: kan je er doorheen? Dat is ook de functie van cabaret. Er doorheen: kijken of je het één stap verder kunt voeren. Zelf zou ik het nú, in dit programma, juist niet doen. Ik doe het in de hij-vorm en dat is om te zingen de moeilijkste vorm, omdat je direct terwijl je zingt een afstand naar jezelf creëert. ‘Hij’ suggereert dat het wel niet over jezelf zal gaan, toch wil je emotioneel zijn. Dat is ingewikkeld.

Één stapje verder dan ‘je’.

En daarna komt ‘we’.

‘We gaan met z'n allen naar Amerika!’?

Ja: ‘je’ en ‘we’ zijn volksvermaak.

Schrijven voor een ander

H*oe is het als je teksten voor anderen schrijft. Voor Frans Halsema, bijvoorbeeld?*

Dat was kat in het bakkie. Frans was iemand die precies zo dacht als ik. Hij was alleen niet vaardig in het schrijven, zag het als een probleem en dat is raar. Direct na Freek begon ik met het schrijven van mijn eigen teksten en was ik ook niet vaardig. Helemaal niet, maar ik zag het niet als een probleem. Zodra je dat wel doet, creëer je natuurlijk een heel raar veld voor jezelf. Frans wilde altijd schrijvers uitnodigen, maar dan was die tekst niet wat hij wilde. Dus ik ben alleen met hem gaan schrijven, helemaal denkend vanuit hem. Dat was veel gemakkelijker. Alleen kon ik de mate van overdracht niet helemaal schatten. Later ben ik twee nummers die ik voor hem

schreef, zelf gaan zingen en dat bleek bij mij een totaal ander gevoel over te brengen. ‘Is die kruk vrij?’, bijvoorbeeld, heb ik hem altijd vanuit de positie van een man horen zingen. Zelf schrijf en zing ik vaak uit de positie van de vrouw. Hij had het zich voor moeten stellen wat het betekent als je aan de bar zit en een man komt bij je. Dat is een heel ander gevoel.

Vrouwelijkheid?

J*ouw ‘vrouwelijkheid’ wordt vaak genoemd in recensies en achter op* Drie stenen *staat zelfs: ‘Vermeulen benadert zijn onderwerpen vanuit een vrouwelijk standpunt.’ Ben je niet gewoon een kwetsbare man en zeggen ze dat je vanuit een vrouwelijk standpunt schrijft omdat kwetsbaarheid altijd aan een vrouw wordt gekoppeld?*

Je geeft zelf het antwoord al. Ik heb altijd gezegd: ik neem géén standpunt in. Geen standpunt is onmiddellijk vrouwelijk, want mannen kunnen het niet dulden als je geen standpunt inneemt. Het is wel zo dat ik vaak liederen schrijf waarin de ik-figuur een vrouw is. Ik denk dat het op die manier harder aankomt bij mannen, dat het harder aankomt bij vrouwen lijkt me logisch. Het gaat me uiteindelijk om overdracht. Ik zoek ambitieus naar manieren om gevoelens bij anderen over te brengen.

Bram Vermeulen (foto: Chris van Houts)

Voor ieder gevoel de juiste vorm?

Ja, vanuit het overdrachtsprincipe neem ik vaak een vrouw als hoofdpersoon. Dat heb ik ook gedaan als beschermend principe. Ik zing vaak over de belevingswereld van jongeren, omdat ik er vier heb opgevoed. Ik vind het niet fraai als je je nakomelingen belast met wat je verzint. Ze hebben niet gevraagd de zoon of dochter van Bram Vermeulen te zijn. De noodzaak om over hun emoties te schrijven was bij mij wel ontzettend groot. Het raakte me. Wee tje wat ik dan deed? Ik maakte er een meisje van en verdomd: mijn zoon herkende het niet. 'Ze is weer thuis, Marijke.' Niet doorverbonden. Ik denk dat dit ook een literaire truc is; geef het een andere sexe en het wordt niet herkend. Gek genoeg bestaan er helemaal geen vrouwelijke of mannelijke emoties; ze zijn gelijk. Ze worden alleen door een ander figuur geconsumeerd of opgeslagen.

Lied of gedicht?

***Z**owel je gedichten als je liedteksten zijn in je boeken opgenomen. Is er verschil tussen beide wanneer je ze leest?*

Ik heb een aantal keren een gedicht geschreven en daar tussen haakjes '(lied)' achter gezet. Omdat de mensen het dan milder lezen. Dat is fantastisch. Ze lezen het absoluut anders als er '(lied)' achter staat. Vreemd, maar het werkt. Dat is ook goed, want ze stellen zich onmiddellijk iets voor. Ze lezen het niet alleen, ze horen het ook. Ze gaan muziek zitten maken.

De steen (lied)

Ik heb een steen verlegd in een rivier op aarde.
Het water gaat er anders dan voorheen.
De stroom van een rivier hou je niet tegen.
Het water vindt altijd een weg omheen.

Misschien eens, gevuld door sneeuw en regen,
neemt de rivier mijn kiezel met zich mee.
Om hem dan glad en rond gesleten
te laten rusten in de luwte van de zee.
Ik heb een steen verlegd in een rivier op aarde.
Nu weet ik dat ik nooit zal zijn vergeten.
Ik leverde bewijs van mijn bestaan.

Omdat door het verleggen van die steen
het water nooit dezelfde weg zal gaan.

Wanneer je aan het schrijven bent, wat is dan het verschil tussen een gedicht en een lied?

Het lied ‘De steen’, bijvoorbeeld is oorspronkelijk geschreven als een gedicht. Er zaten twee andere woorden in die het veel persoonlijker maakten. Ten eerste benoemde ik de rivier. Die ligt in Noord Italië en heet: de Vara. Dat was heel verwarrend voor sommige mensen. Door die rivier te noemen situeerde ik precies waar het was. In een gedicht vind ik dat belangrijk. In de liedvorm heb ik de naam weggelaten opdat de rivier dan een meer symbolische functie zou krijgen. Verder heb ik in de laatste regel het woord ‘stroom’ verandert in ‘water’, zodat het niet meer sloeg op de beweging van het water, maar op de materie zelf.

Maar waarom is het dan een gedicht?

Omdat het zo geschreven is. Als een zeer persoonlijke notitie van een emotie. Met ook die geweldige beperking. Je weet dat als je ooit gedichten wilt laten lezen aan anderen, dat ze een enorm inlevingsvermogen moeten bezitten om zich te verplaatsen in die intieme gebeurtenis. Wanneer je van het gedicht een lied maakt, geef je die intimiteit prijs. Een lied moet immers gezongen worden en anderen horen het dus. De consequentie van het maken van een lied is dat je rekening moet houden met die overdracht: dit gaan we laten luisteren. Bij het schrijven van een gedicht denk ik niet: dit gaan we laten lezen. Daarom durf ik ook hele slechte gedichten te maken. Alleen maar omdat ik iets even op wil schrijven. Dat ik het dan in dichtvorm neerschrijf, heeft enkel een soort ankerfunctie. Als ik het dan later teruglees in een dagboek, weet ik voor mezelf waar het aan appelleert.

Waarom heb je van ‘De steen’ uiteindelijk een lied gemaakt?

Omdat die tekst me niet losliet en ik ontdekte dat mensen ook navraag deden naar die tekst. Het was al wel een typisch voordrachtgedicht met een prachtig metrum. Geschreven om voor te dragen in de voorstelling *Grond*, die eindigde met ‘De steen’. Door het goede tempo was het ook helemaal niet moeilijk om het om te werken tot een lied. In principe kun je natuurlijk ieder gedicht op muziek zetten, alleen moet je je afvragen: praat je dan nog over een lied?

Een boek naast de voorstelling met daarin de teksten is dus wel noodzakelijk?

Nee, dat vind ik helemaal niet. In Nederland is dat nogal vreemd. In Diligentia bijvoorbeeld worden na de voorstelling plotseling dertig boeken verkocht. Dat betekent dat één op tien toeschouwers een boek aanschaft, dat is verbijsterend. Dan denk ik: de detailhandel doet zijn werk niet. Zijn die mensen opeens zó geraakt dat ze een boek kopen? Het heeft waarschijnlijk iets te maken met dat ze het terug willen lezen. Mijn oorpronkelijke opzet was heel anders, die is in België beter tot zijn recht gekomen. Eerst het boek uitgeven, daarna de cd en vervolgens het programma spe-

len. Die volgorde verzon ik om het mezelf zo moeilijk mogelijk te maken. Want ik moest me in mijn gespeelde programma gaan houden aan het boek. Dat betekende dat ik alle voetangels en klemmen die het spelen met zich mee zou brengen van tevoren moest bedenken. Maar dat vind ik leuk. Ik heb de regie in feite gedaan toen ik het boek schreef. En je hebt ook gemerkt, als je het boek erop naslaat dat de wijzigingen nihil zijn. Het is een enorme dwangmatige situatie. Daar ging het programma ook over en ik heb dus mezelf in zo'n situatie gebracht.

Wat betekent het dat je twee publieken hebt, één hier en één in België?
Ik leef wat dat betreft een beetje in twee werelden. Er is de Nederlandse wereld, waarin mijn figuur in het theater een doorlopende lijn kent met een paar dips en een paar toppen. En er is een Belgische wereld waarin ik zes jaar geleden opnieuw begonnen ben. Die mensen weten ook niks of heel weinig van wat daarvoor gebeurd is. Dat realiseer je soms pas aan de hand van reacties. *Drie Stenen* is belachelijk goed verkocht in België. Ik geloof dat ze op de zesduizend zitten en dat is voor zo'n soort boekje absurd. Ik zing daar wel eens die oude nummers en dan zeggen mensen opeens: ‘Héé, maar dat staat in het boekje!’ Ze hebben nooit beseft dat het werkelijk liederen waren die allang bestonden. Dan denk ik: je kan er wel ‘(lied)’ bij zetten, maar dan wordt dat contact dus nog niet gemaakt. Pas als die muziek echt klinkt, denken ze: ‘Shit, het is een lied.’ De stap voor het publiek is dus gewoon: het ene is een lied, want het wordt gezongen en het andere is geen lied, want je leest het.

De vormen lied *en* gedicht *liggen uiteindelijk heel dicht bij elkaar?*
In feite wel, je zou zelfs kunnen zeggen: het is gewoon het onzekerheidsprincipe van Heisenberg. Dat wil zeggen: het zit hem in de wijze van consumeren. De waarnemer bepaalt wat het is. De leukste vraag is eigenlijk: als een lied niet gezongen wordt, is het dan nog een lied?

En de laatste vraag is: zou je een roman kunnen schrijven?
Dan moet jij uitleggen wat een roman is.

Een roman is een aaneengeschreven verhaal met een ik-, een hij- of een zij-figuur.
Is dat echt waar?

Dat is een roman. En van rond de tweehonderdvijftig pagina's.
Moet dat ook nog? Wel, ik zal je wat verklappen: ik heb net een boek geschreven. Het ligt nu bij de uitgever en komt in maart uit, hebben we besloten. Ik denk dat het nog een paar gangen door moet, maar de basistekst is klaar. Het boek is een aaneengeschreven verhaal, maar het is een tirade: een reeks uitbarstingen van een ik-figuur, gericht tegen een meneer. (*Er is dus sprake van een jij-vorm! JKK*)

Kun je het ook zingen?
Nee, daar leent het zich niet voor.

Hoe heet het?
De groef, dus het is wèl een muzikale titel.

Hilde Scholten

Kent u die uitdrukking?

Humoristen en het dagelijks taalgebruik: gevleugelde uitdrukkingen en neologismen afkomstig uit het Nederlandse cabaret

> *Cabaretiers kunnen het doen en laten van het publiek in enige mate beïnvloeden. Dit heeft onder meer geresulteerd in dalende verkoopcijfers van het biermerk Buckler, een drastische afname van geruite broeken en Lada's (alledrie bewerkstelligd door Youp van 't Hek), een fikse keldering van Dries van Agt in de politieke opiniepeilingen, gevolgd door een teleurstellend slechte verkiezingsuitslag voor het CDA in 1977 (door toedoen van Wim Kan)[1.], massale zoekacties naar het duizend gulden biljet dat Wim de Bie in 1984 voor het oog van de camera verstopte bij de piramide van Austerlitz in Amersfoort, de opname van het woord regelneef in de Nederlandse taal (dankzij Van Kooten en De Bie) en een algemeen gebruik van de kreet Hallo Boppers! (door Paul de Leeuw).*

Gevleugelde uitdrukkingen van humoristen

In dit artikel gaat de aandacht uit naar de twee laatste fenomenen, beide samen te vatten als: de invloed van humoristen - en dan met name cabaretiers - op het alledaagse taalgebruik van grote groepen Nederlanders.[2.]

Wim Kan signaleerde op 4 juli 1971 in zijn dagboek dat enkele uitspraken uit verschillende van zijn voorstellingen opgenomen waren in de dagelijkse spreek- en schrijftaal van Nederlanders. Kan noemde met name: ‘Goeie oude radio’, ‘Uithuilen en opnieuw beginnen’, ‘Waardig over de drempel’, ‘Jelle zal wel zien’, ‘Lief zijn voor Luns’, ‘Hoe vermager ik’ en ‘Waar laat ik mijn auto’.[3.] Dat het diverse cabaretiers en andere humoristen net zo is vergaan als Wim Kan en dat uitspraken van hen ook in meer of mindere mate gevleugeld raakten, mag blijken uit de dagelijkse Nederlandse taalpraktijk, waarin vele uitspraken voor een kortere of langere tijd een plek hebben gevonden.

Bij een eerste blik op gevleugelde uitdrukkingen springt de invloed van Kees van Kooten en Wim de Bie, alleen al om kwantitatieve redenen, direct in het oog. Beide heren tekenden in de loop der jaren voor veel in de dagelijkse spraak opgenomen woorden en uitdrukkingen als ‘dames heren ook’, ‘en wel hierom’, ‘hou je d'r buiten Cock’, ‘van die dingen dus’, ‘De Tegenpartij’, ‘geen gezeik iedereen rijk’, ‘samen voor ons eigen’, ‘vrije jongens’, ‘jemig de pemig’, ‘Mozes kriebel’, ‘nieuw flinks’ en ‘oudere jongeren’. De laatste jaren is Paul de Leeuw in zijn eentje al goed voor een stortvloed aan nieuwe gevleugelde uitspraken: ‘Meneer Van Heumen, wij zijn er klaar voor’ (uit *Sterrenslag*), ‘Hallo Boppers!’, ‘brommerpech’, ‘filmpje’, ‘wat zegt ze’ (uit *De Schreeuw van De Leeuw*) en ‘gruss gotti’ (uit *Seth en Fiona*).

Opmerkelijk is dat veel van deze uitspraken nog steeds verbonden zijn aan de verschillende typetjes die ze ooit deden, zoals Cor van der Laak, Jacobse & Van Es, Koos Koets, Robbie Kerkhof, Bob en Annie de Rooy, Freek Gaaikema en dat zelfs de wijze waarop

de woorden uitgesproken werden geïmiteerd is. Hetzelfde gebeurde in 1977 onder meer ook met de zinnen van Ome Joop, de bekende radio- en televisie-creatie van André van Duin uit *De Dik Voormekaar Show.* Talloze kinderkeeltjes werden toen kapot geschreeuwd met 'Nee, nou wordt-ie mooi, nee nou wordt-ie fraai!', 'zandzakken voor de deur!' en 'Ja wat is-er joh'. Er volgde in de media zelfs een officiële waarschuwing die een verdere aftakeling van kinderstemmen moest voorkomen: 'Het overspannen gebruik van de stembanden bij het nabootsen van het Ome-Joop-geluid veroorzaakt stembandverdikking en vocht op de stembanden. Dat leidt tot heesheid, schorheid en vermoeidheid van de stembanden en tenslotte ook tot afwijkingen die niet meer verdwijnen.'[4.]

Waar de woorden van De Leeuw nu enorm in de mode zijn, daar zijn de meeste uitdrukkingen van Van Kooten en De Bie en die van André van Duin al jaren geleden in onbruik geraakt. Net zoals vele andere gevleugelde woorden is overkomen, zijn ze als eendagsvliegen een stille dood gestorven en werden ze in het dagelijks gebruik verdrongen door nieuwe uitdrukkingen. De praktijk wijst uit dat de mate waarin een gevleugelde uitdrukking gebruikt wordt, zelden op een hoog niveau gehandhaafd blijft. Taal is tijdgebonden; ieder decennium kent zijn eigen veel gebruikte uitdrukkingen.

Massamedia en herhaling

De massamedia spelen een belangrijke rol in de ontwikkeling van een taal. Veel gehanteerde uitspraken en neologismen zijn eigenlijk allemaal verspreid via radio, televisie of geluidsdrager. Theater alleen is, door het relatief kleine aantal toeschouwers dat bereikt wordt, duidelijk niet sterk genoeg; de gebruiksfrequentie van de woorden blijft hier te lang te laag om gevleugeld te kunnen worden. Als gevolg hiervan kwam de stroom gevleugelde uitdrukkingen, afkomstig van humoristen, pas goed op gang in de jaren vijftig, vanaf het moment dat het zeer sterke medium televisie ingeburgerd raakte.

Herhaaldelijk gebruik in de massamedia vergroot de kans nog meer dat een bepaalde uitdrukking wordt opgenomen in de dagelijkse taal. 'Hallo Boppers!' was ongetwijfeld niet bijgezet in de uitvoerige lijst van gevleugelde woorden van radio en televisie - die cabaret-en mediakenner Henk van Gelder in 1993 onder de titel *Aju Paraplu*[5.] in boekvorm publiceerde - als de uitdrukking niet om de haverklap op tv herhaald was, niet op cd was gezet en niet was afgedrukt op t-shirts. Voordat Nederland massaal overschakelde op het gebruik van 'Hallo Boppers!' maakte Paul de Leeuw er dus eerst zelf een standaarduitdrukking van.

Buiten het feit dat het de populariteit en de onthoudbaarheid ten goede komt, is herhaling een belangrijk element in het komische. Vele humortheoretici hebben hier in de loop der jaren op gewezen en zonder al te veel moeite is inderdaad voor te stellen dat eenmalig gebruik van het woord *reeds* niet snel als leuk ervaren wordt, terwijl herhaaldelijk gebruik ervan wel meteen leuk is.

Met het doel een lach te oogsten passen cabaretiers en andere humoristen de techniek van de herhaling veelvuldig toe in hun theaterprogramma's. Zo is het mogelijk dat ze gevleugelde uitdrukkingen creëren die tenminste een avond, en in

sommige gevallen iets langer, meegaan. Zo maakt Freek de Jonge volop gebruik van de herhaling in zijn voorstellingen. In het Neerlands Hoop-programma *Plankenkoorts*, dat De Jonge in 1972 samen met Bram Vermeulen speelde, kwamen: 'Ik verzin ze waar u bijzit' en 'Zo zou ik nog wel uren door kunnen gaan' te pas en te onpas terug. In *De Komiek* uit 1980 werd de zinsnede 'Niet leuk bedoeld maar mooi meegenomen' een *running gag*, doordat De Jonge er steeds weer mee op de proppen kwam. Freek de Jonge wees in *Neerlands Hoop Express* (1973) zelf overigens letterlijk op de komische kracht van de herhaling: 'Ook heel leuk is altijd race-eend... race-eend... race-eend... race-eend... race-eend. Als je maar lang genoeg volhoudt, wordt het vanzelf leuk.'

Cabaretiers grijpen in sommige gevallen terug naar bestaande, bij een groot publiek bekende, uitdrukkingen. Karin Bloemen maakte in haar theatershow *Bosje Bloemen*

(1989) een grap over Ien Dales, waarvan de clou bestond uit een indertijd populaire uitdrukking, afkomstig uit een commercial van Mc Donalds:

> Laatst zag ik Ien Dales lachend uit een Mc Donalds komen. Ik vroeg: 'Waarom lacht u?', waarop Dales antwoordde: 'Hij zei meneer tegen me'.

Freek de Jonge gebruikte dezelfde zin een klein jaar eerder in een grap over de incesttaferelen van de clown uit Oude Pekela:

> Weet je uiteindelijk wie het gedaan heeft? Ronald Mc Donald. Ja. 'Je moet aan het rietje zuigen, komt er een milkshake uit', dat schijnt-ie gezegd te hebben. Ja, ja, ja. Er was geen sprake van kinderporno, 'want', zeiden de kinderen, 'hij zei meneer tegen me.' (vilt *De Ontlading*, 1988)

Mede dankzij de inspanningen van Jack Spijkerman werd ook de kreet 'dat zullen we nog wel eens zien' van De Jonge (uit *De Pretentie*, 1988), gevleugeld. Spijkerman liet De Jonges fragment met zeer grote regelmaat horen in zijn radioprogramma *De Steen en Been Show.* En Paul de Leeuw haalt momenteel grif de veel gestelde vraag uit het RTL-ochtendprogramma *Koffietijd* aan: 'hij/zij drinkt zijn/haar koffie...?' en hij viert in de huid van Bob de Rooy triomfen met de door Wim Bosboom geïntroduceerde zin: 'Dat wilde ik even kwijt'. Waarbij wel vermeld moet worden dat deze laatste zin pas is opgenomen in het alledaagse taalgebruik sinds De Leeuw hem wekelijks herhaalt in zijn goed bekeken televisie-programma *De Schreeuw van De Leeuw.*

De door humoristen gelanceerde woorden die in de loop der tijd gevleugeld raakten, zijn over het algemeen zeer eenvoudig. Ze zijn niet filosofisch getint en bevatten absolute waarheden noch wijsheden, zoals vaak wel het geval is bij andere, veel aangehaalde uitdrukkingen, spreekwoorden en gezegden. Heel gewone woorden en zinsconstructies als 'pizza', 'effe wachten' (André van Duin), 'dat ben ik dus', 'ik word niet goed', 'waar heb dat nou voor nodig?', 'reeds' (Dolf Brouwers alias Sjef van Oekel), 'kent u die uitdrukking?', 'smakelijke voortzetting' (Paul Haenen als ds Gremdaat), of een kreet als 'tjakka' (Youp van 't Hek) kunnen al voldoende zijn om in aanmerking te komen voor een hoge notering in de lijst van gevleugelde uitdrukkingen.

Neologismen van humoristen

> Als je dat doemdenken niet tot basis maakt van je hele doen en laten en van heel je wereldbeschouwing, dan kun je de zaak beter schudden.[6.]

Naast de introductie van nieuwe uitdrukkingen zijn er aan de breinen van Nederlandse humoristen ook behoorlijk wat nieuwe woorden en zegswijzen ontsproten die gebruikstaal werden, al is het wel zo dat ze in aantal achterblijven bij gevleugelde uitdrukkingen. Met sommige van die nieuwe woorden zijn wij inmiddels zelfs zo vertrouwd geraakt dat de bron ons hogelijk verbaast.

Kees van Kooten en Wim de Bie dienen in het hoofdstuk ‘neologismen van humoristen’ wederom een eervolle vermelding te krijgen. De mannen, die niet zonder reden van Ivo de Wijs het predikaat ‘woordkunstenaars’[7.] meekregen, zijn namelijk de geestelijke vaders van vele nieuwe woorden, waaronder bekende en minder bekende voorbeelden: ‘doemdenken’, ‘demonstructiefilms’, ‘regelneef’, ‘schrijpende voorbeelden van krommunicatie’ (met als variatie op hetzelfde thema onder meer: ‘hommunicatie’, ‘mommunicatie’, ‘verdommunicatie’, ‘verstommunicatie’ en ‘sodommunicatie’). De opsomming eindigt voorlopig met ‘preferendum’, een exemplaar uit de nieuwste reeks televisieprogramma's van Van Kooten en De Bie. Het woord *regelneef* werd overigens met bronvermelding en al opgenomen in diverse edities van het Groot Woordenboek der Nederlandse Taal van Van Dale. Een goede zaak, want zo staat de grote inventiviteit van de beide televisiecolumnisten tenminste zwart op wit in een gerespecteerd naslagwerk. Hetzelfde had ook moeten gebeuren met het woord *gekte* dat in het begin van de jaren zeventig bedacht werd door Wim T. Schippers voor de *Haché-show.* Door de oorsprong van dit woord achterwege te laten

Youp van 't Hek (foto: Jan Swinkels)

krijgt Schippers van Van Dale helaas niet de eer die hem toekomt.

De samenstellers van het woordenboek van Van Dale verantwoorden in de inleiding bij de twaalfde herziene druk dat een neologisme bij hen alleen wordt opgenomen nadat het woord bewezen heeft over levenskracht te beschikken. Kaf en koren uit de immer bewegende Nederlandse taal worden van elkaar gescheiden door alleen die woorden op te nemen die drie jaar lang frequent voor zijn gekomen over het hele taalgebied.[8.] Woorden die buiten de selectie-criteria van Van Dale vallen, hebben nog kans een plek te vinden in de diverse woordenboeken die het specifieke taalgebruik vastleggen van kleinere groepen (zoals studenten, jongeren en families) en kleinere tijdsperioden (zoals de Golfoorlog). Neologismen worden over het algemeen ingevoerd om praktische redenen. In een maatschappij waar de techniek en de ethiek veranderen, verandert de taal mee. Het aan het eind van de negentiende eeuw ontwikkelde motorrijtuig op drie of meer wielen kreeg de naam *automobiel* (later verkort tot auto) en het woord gekkenhuis werd vervangen door psychiatrische inrichting. Met name bij dichters, columnisten en cabaretiers spelen niet zozeer praktische als wel esthetische, expressieve en humoristische motieven een rol bij de introductie van nieuwe woorden.

Waar de taal niet toereikend is, wordt deze uitgebreid.[9.]

Neologismen ontstaan in de meeste gevallen door afleiding, vervorming of samenstelling van reeds voorkomende woorden, door een betekenisverschuiving van een bestaand woord of door ontlening uit andere talen. Nieuwvorming zonder deze technieken is veel schaarser. ‘Epibreren’ van Simon Carmiggelt, stammend uit 1954, is hiervan een zeer bekend, maar daarom niet minder mooi voorbeeld. Jack Spijkerman werd, zoals hij het zelf noemt, ‘misschien onbewust genspireerd door Carmiggelt’[10.] toen hij in zijn Radio-3-programma *De Steen en Been Show* diverse mensen confronteerde met vreemdzinnige telefoongesprekken, die grotendeels gevuld waren met onzinnige woorden. Nederland werd tijdenlang op dinsdagmiddag tussen twaalf en twee geteisterd door de geniale nonsens van Spijkerman en hoorde inhoudelijk diepgaande gesprekken over de ‘geloofsremonanties’ van Spijkermans vrouw, de aftrekbaarheid van ‘drevelkneipers’, ‘disselende yoghurt’, een ruwharige ‘carmot’ met zes poten, het verzekeren van ‘kluunwapsen’, het ‘uitbrezen’ van een biertap, kapotte ‘beeldbeklijvers’, ‘borcheltjes’ (die gemaakt zijn van kunststof omdat je ze anders niet kunt ‘brensen’) en opgestikte ‘blufbroeken’ met ‘vooropgezet kruis’ en aan de zijkant van die ‘opgelegde patsers’.[11.]

Andere recente voorbeelden van neologismen zijn bijvoorbeeld te vinden bij Youp van 't Hek en Lenette van Dongen. Laatstgenoemde lanceert in haar huidige theaterprogramma *Mag het wat zachter* - de door eindrijm en alliteratie bijzonder lekker bekkende woorden - ‘zweefteef’, ‘leedmagneet’ en ‘schaamscheerslaaf’. Van een geheel andere orde is het woord ‘wereldintermanagementconsultancycongres’ dat Van Dongen in het lied ‘Ed kom in bed’[12.] ten gehore brengt. Deze techniek van woorden achter elkaar plakken past Youp van 't Hek ook geregeld toe zoals mag blijken uit: ‘middenstands-handen-uit-de-mouwen-type’ (uit *Hond op het ijs*, 1987) en ‘ruiten-even-uit-de-plooirok’ (uit de Oudejaarsconference van 1989).

Youp van 't Hek wendt opvallend veel neologismen aan in zijn uitgebreide scheldpartijen. Hij spuwt zijn gal over ‘kunstgrastrutten’, ‘Nijenrodegladjakkers’ (*Hond op het ijs*), ‘broekrokkenteven’ en ‘vuile gluiptijgers’ (*Ergens in de verte*,

1993). In zijn Oudejaarsconference van 1989 doet Van 't Hek zelfs de suggestie *Deetman* in te voeren als scheldwoord:

> Ik vind ook dat *Deetman* vanaf morgen een officieel scheldwoord mag worden, echt waar. Als je iemand een beetje een lul vindt, dan roep je: 'Hé joh, Deetman' of, als je heel laat je geld krijgt zeg je: 'Dat is me toch een Deetman zeg.' Op die manier. En ik vind ook als iemand je Deetman noemt dan mag je meteen naar de rechter, onmiddellijk.[13.]

Van 't Heks voorstel heeft het nooit gehaald. Deetman ruilde niet lang daarna zijn ministerspost op onderwijs in voor de minder in

het oog springende functie van voorzitter van de Tweede Kamer. Heeft de grap van Youp van 't Hek hier wellicht iets mee te maken?

Eindnoten:

1. Van Agts populariteit daalde vooral doordat Wim Kan in zijn oudejaarsprogramma van 1976 het optreden van de CDA-voorman kritisch besprak. Kan vroeg zich in een lied onder meer af: ‘Na hoeveel maanden mag je een einde maken aan een ongewenst ministerschap?’
2. De specifieke taal van kleinere groepen zoals families, studenten en beroepsgroepen blijft hier buiten schot, evenals de gevleugelde uitspraken en nieuwe woorden die werden geïntroduceerd door reclame, televisiepresentatoren, dj's, enzovoort.
3. Wim Kan, *Dagboeken 1968-1983: De Televisietijd*, Balans, Amsterdam, 1989, p. 69.
4. Citaat overgenomen uit: B. van der Veer, *Is er nog iets leuks vanavond?: 40 jaar tv-favorieten in Nederland*, Het Spectrum, Utrecht, 1991, p. 132.
5. H. van Gelder, *Aju Paraplu: Gevleugelde woorden van radio en televisie*, Thomas Rap, Amsterdam, 1993.
6. Uit de televisie-uitzending van ‘Het Simplisties Verbond’ van 2 mei 1980, geciteerd uit: R. Reinsma, *Neologismen: nieuwe woorden in de Nederlandse Taal*, Het Spectrum, Utrecht-Antwerpen, 1984.
7. Ivo de Wijs in: *Van Kooten & De Bie: 25 jaar narren op de kansel*, De Groene Amsterdammer, 1992.
8. *Van Dale: Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*, Utrecht-Antwerpen 1992, p. XIX.
9. Informatie ontleend aan:
   - H. van Gorp ea., *Lexicon van literaire termen*, Wolters Noordhoff, Groningen, 1991.
   - J. de Jong en P. Burger, *Onze taal: Zestig jaar strijd en liefd voor het Nederlands*, SDU, 's-Gravenhage, 1991.
10. J. Spijkerman, *Vreemdzinnige telefoongesprekken: Telefoonvertier uit de Steen en Been Show*, Amber, Amsterdam, 1989, p. 14.
11. Deze voorbeelden zijn ontleend aan de cassettebandjes en tekstboekjes van de *Onzinnige en de Vreemdzinnige telefoongesprekken van Jack Spijkerman*, Amber/VARA, 1988.
12. Op tekst van Jaap Bakker en eerder uitgevoerd door Joke Bruijs.
13. Youp van 't Hek, *Hond op het ijs + Oudejaarsconference '89*, Thomas Rap, Amsterdam, 1990, p. 88

Ton Offerman
Gesprek op een woensdag
Het engagement van een cabaretvoorstelling

Als ik binnenkom is er verder nog niemand. We hebben afgesproken om bij elkaar te komen bij de decorontwerper in zijn atelier in het hartje van Amsterdam voor een doorloop van het nieuwe programma van de cabaretgroep Het Lijk Drijft aL. Ik heb het vorige programma geregisseerd en we hebben zo nu en dan gepraat over de nieuwe produktie, maar vanmorgen heb ik voor het eerst het script vluchtig doorgelezen.

Schilderij van Bo Thie (foto: Diederik Ingel)

In het atelier bekijk ik de op ezels opgestelde schilderijen. Ik zie dierenkadavers in een verwrongen perspectief. Je kunt niet zien hoe de rompen zich tot de ruimte verhouden; zijn ze voor of achter, hangen of liggen ze? En waar komt het licht vandaan? Ze doen me denken aan oorlog en verval, vitaal en levenslustig; dood en leven tegelijk, vies en mooi. Wat willen ze mij vertellen in hun grove schetsvorm en smoezelige kleuren? Ze stralen macht uit, hoewel het onmachtige klompen vlees zijn. Ik wordt geraakt, maar kan de beelden niet in woorden vangen.

Thee

De cabaretgroep komt binnen en we drinken thee. Het is moeilijk beginnen. Ik merk dat de jongens zich onrustig voelen; het wordt de eerste keer dat ze hun verhaal aan anderen laten horen. Zullen wij wel enthousiast genoeg reageren? Nog maar eens thee. Een van de cabaretiers begint het verhaal van het programma te vertellen: ‘Er zijn twee raadsheren, of narren, in ieder geval twee figuren die direct aan het hof

verbonden zijn. De koning wilde zijn goddelijkheid bewijzen en heeft een pijl rechtstandig omhoog geschoten in de veronderstelling dat deze door de goden uit de lucht zou worden gevist. Helaas is de pijl weer naar beneden gekomen en heeft zijn hoofd in twee helften gespleten en hij is gek geworden. De twee hovelingen willen hun

oude koning terug, maar kunnen het niet eens worden over de manier waarop. Zij spreken af dat in het spelen van een aantal spelletjes de beslissing zal vallen wie de oplossing mag aandragen.'

'Is dit niet een wat te eenduidig, lineair verhaal?', vraagt de ontwerper. 'Er moet toch meer tegelijk gebeuren? En waar zit die geëngageerdheid, de betrokkenheid met de wereld?' Ik zie de schrijvers schrikken: 'Nee, als je speelt, komen er vanzelf meer verhalen en uitstapjes, en daarbij zit ook in het spel zelf een verhaal verborgen.'

Grenssituatie

Ik vraag de cabaretiers een scène te spelen in de hoop dat de ontwerper een betere indruk kan krijgen. Hoewel hij ook het decor van hun vorige programma heeft ontworpen, is hij nu niet te overtuigen. Misschien helpt het als ik wat uitleg, dus ik begin: 'De structuur van een goede (cabaret-)voorstelling is niet eenduidig; die structuur speelt zich af langs verschillende lijnen en op verschillende niveaus. En in die structuur kun je je betrokkenheid met de wereld tonen. Ik zal proberen het te verduidelijken.

Voor mij is cabaret een manier van theatermaken die zich het liefst ophoudt in tussenruimten, in de ruimte tussen de verschillende domeinen van waarden, normen en theatrale vormen. Nieuwe ervaringen worden vermengd met oude. De cabaretier zoekt steeds een positie op waar hij niet te grijpen is. Hij kiest positie in een niemandsland. Daar, op de grens waar waarden en normen veranderen, probeert hij ons te steken, zout in de wonden te strooien of een spiegel voor te houden; ten aanzien van de maatschappelijke kritiek, ten aanzien van de goede smaak, ten aanzien van theatrale middelen, of ten aanzien van de heersende conventies. De vorm en de onderwerpen die hij voor zijn sketches en teksten kiest, vindt hij daar waar de grenzen van de communicatieve orde van de wereld van betekenisvolle vormen worden aangetast.

Daarin is het cabaret de resultante van de transformatie van het carnaval, waarin de wetten van het officiële leven mikpunt van spot worden. Het carnaval is een gebeurtenis waarin de grenzen van de logica, de wetten en de normen van het gereglementeerde leven worden opgeschort. Alle carnavaleske beelden zijn ambivalent. Ze verenigen tegengestelde polen in zich: het sacrale en het profane, geboorte en dood, domheid en wijsheid. Het carnavaleske verwijst naar het leven in een crisissituatie, waarin een oude situatie op het punt staat af te sterven en een nieuwe aan het ontstaan is. Je ziet dat in je eigen schilderijen, waar ook die dubbelheid van leven en dood, het sacrale en het profane met elkaar verenigd zijn. de toeschouwer wordt in verwarring gebracht omdat hij tegenstrijdige dingen ziet; een alledaagse figuur in een uitvergrote ruimte.

Dubbelheid

De ontwerper spurtelt wat tegen: ‘Dit kan ik volgen, maar ik zie nog niet de link naar het programma dat de jongens gaan maken.’

‘Voordat ik je daar op kan antwoorden, zal ik eerst nog wat verder moeten gaan. De cabaretier confronteert elementen die tegenstrijdig zijn. Alledaagse toevalligheden worden aan de oppervlakte gebracht door ze in een niet-alledaagse context te plaatsen. Absurd lijkende scènes verwijzen naar communicatieve processen en codes uit de realiteit. Een versterking of uitvergroting van gebeurtenissen uit de dagelijkse omgeving gaat hilarisch werken. Door effectief gebruik te maken van groteske en parodie ontstaat een gelaagdheid in betekenis. Een betekenis die niet door de inhoud wordt gegeven, maar door de structuur van de voorstelling. Als je kijkt naar het verhaal dat je net gehoord hebt, over twee figuren aan het hof - waarin zelf die dubbelheid zit opgesloten; het zijn narren en raadsheren tegelijk - dan gaat het niet om het verhaal, maar om de manier waarop dat verhaal aan het publiek verteld wordt. Een ‘goede’ cabaretvoorstelling heeft geen herkenbare narratieve structuur, maar bestaat uit een groot aantal losse fragmenten die door mnemotechnische functies met elkaar verweven zijn.

Beweging

Een (traditioneel) toneelstuk verhaalt in anderhalf uur een geschiedenis, een (psychologisch) drama. De personages zijn de hele voorstelling bezig de geschiedenis uiteen te zetten. De auteur is daarbij niet meer aanwezig en niet meer voelbaar: hij heeft afstand genomen van degene die vertelt. Het zijn niet meer zijn eigen belevenissen, maar de belevenissen van een ander, van zijn personage. In een cabaretvoorstelling ligt het accent meer op de beweging die de cabaretier met zijn publiek elke avond opnieuw bepaalt; de cabaretier neemt de toeschouwer mee van het ene moment naar het andere. De inhoud wordt bepaald door wat er gebeurt en niet door wat het personage te zeggen heeft. De toeschouwer moet zich betrokken voelen bij de handeling, niet bij het verhaal, de geschiedenis.'

'Dat snap ik niet. Hoe zit dat met die beweging, en waarom is dat zo anders dan bij toneel?'

'Dat heeft te maken met ons werkelijkheidsbesef. De manier waarop wij de cabaretier ervaren. Wij willen graag de persoon op het podium 'kennen' en zijn op zoek naar sleutels en bronnen. Bij film, toneel en in romans wordt een illusie gewekt, worden personages in het leven geroepen. Niemand in de zaal zal Hamlet beschouwen als een figuur die je ook na de voorstelling in de foyer ziet rondlopen. In het cabaret is dit onderscheid tussen, tijdens en na de voorstelling veel moeilijker. De toeschouwer gaat niet naar *Ergens in de verte*, maar naar het programma van 'Youp'. De belangrijkste reden dat het onderscheid tussen persoon en personage in het cabaret moeilijk te maken is, is dat de cabaretier in zijn voorstelling regelmatig aan de werkelijkheid refereert. Dat doet hij door op verschillende manieren informatie aan de toeschouwer te verschaffen. Ten eerste geeft hij zelf informatie aan de toeschouwer; de cabaretier vertelt het publiek zijn verhaal. Ten tweede ontvangt de toeschouwer informatie uit de werkelijke wereld; alles wat wij horen, zien, ervaren, kortom: meemaken buiten de muren van het theater. En ten derde krijgt de toeschouwer informatie door de theatrale middelen; alle non-verbale elementen.

Om met de derde categorie te beginnen. Blauw licht is bijvoorbeeld een duidelijke manier om nacht te suggereren. De gore lange jaeger onderbroeken die Waardenberg & De Jong aantrekken, is kleding van een voorbije generatie en die vinden we belachelijk. Alles wat op het podium gebeurt, elke handeling die wordt verricht, heeft voor de toeschouwer betekenis. Als Toon Hermans achter een katheder plaatsneemt, is hij de spreker met een hoge status, *de voorzitter*, als hij daarentegen naar de nok van het theater kijkt, waar de stem van 'meneer Bemelmans' vandaan komt, is het niet verwonderlijk dat de act met de duif mislukt: '*de duif is dood*'.

Parasiet

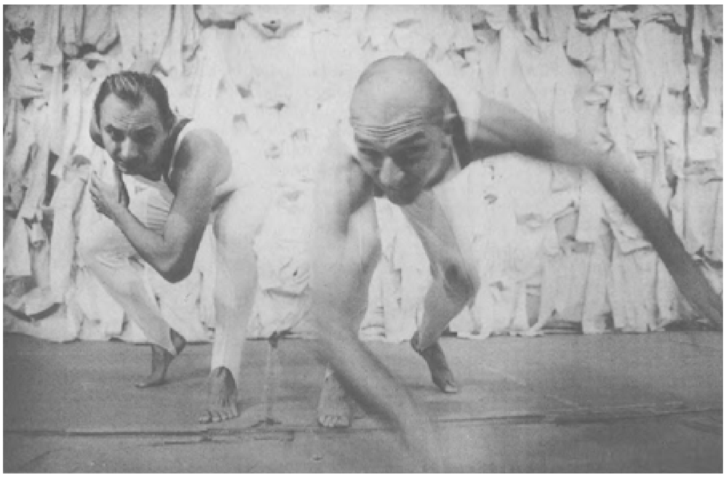
De cabaretier speelt, intensiever dan in andere theaterdisciplines, met deze theatrale middelen. Hij doorbreekt theatercodes of gebruikt theatercodes naast andere codes op een manier dat er een vervreemdend effect vanuit gaat. Niet zo lang geleden was ik bij de voorstelling van Herman Finkers, *Dat heeft zo'n jongen toch niet nodig.* Het programma begon met een Tarzan-film. De film start op een moment dat de hulp

van Tarzan nodig is. Wanneer de toeschouwer al door het verhaal gegrepen is en Tarzan aan een liaan op hem afzwaait, scheurt het doek en wordt de twee-dimensionale Tarzan een drie-dimensionale Finkers. De conventie van de filmwerkelijkheid is doorbroken.

Een mooi voorbeeld van het doorbreken van de heersende conventies stamt uit de begintijd van Neerlands Hoop In Bange Dagen. Freek de Jonge en Bram Vermeulen stonden op het podium in een korte safari-broek en dito helm. De muziek schelde uit het electronisch orgel. Voor de bezoeker, die gewend was dat cabaretgroepen voornamelijk gekleed waren in smoking en bij de piano maatschappij-kritische of romantische liederen brachten, was deze ‘herrie’ een schok.

Door gebruik te maken van bestaande codes of van codes uit andere kunstdisciplines kan binnen een cabaretvoorstelling een veelheid aan vormen ontstaan. Deze veelheid van ‘geleende’ vormen wordt exemplarisch gebruikt,

zoals een parasiet die even aankleeft en weer verderop gaat kijken. Het parasitaire gebruik van vormen uit andere media en het naast elkaar plaatsen daarvan geeft nieuwe inzichten in de manier waarop wij naar de (theatrale) werkelijkheid kijken.



Waardenberg en De Jong (foto: Clemens Rikken)

Nog een voorbeeld. In *Scherzo*, het programma van Mini & Maxi, waarvoor zij dit jaar de Scheveningen Cabaretprijs ontvingen, speelt Mini (De Rooij) in een sketch een traditionele mimespeler. Hij plukt een onzichtbare bloem, valt over een oneffenheid, steekt een imaginaire sigaret op. Een te laat gekomen contrabassist (Maxi/De Jong) ontkent het spel van de mimespeler door hem concrete voorwerpen aan te reiken. Dat gaat goed totdat deze zo triest is dat hij van een flat wil springen. Als de mimespeler uiteindelijk daadwerkelijk de hem aangeboden ladder opklimt, wordt de illusie beangstigende werkelijkheid.'

Verbonden aan het hier en nu

De ontwerper reageert: 'Je wil dus zeggen dat de cabaretier van andere vormen leent en die vervolgens in een nieuwe context plaatst, zodat we als toeschouwer moeten lachen of beter: een emotie ervaren. We hebben ons eerst laten meeslepen, maar worden onmiddellijk daarop op een verkeerd been gezet. Een illusie die wordt doorbroken.'

Ja maar dat zit, zoals ik al zei, niet alleen in de theatrale middelen, maar ook in het refereren van de cabaretier aan informatie die wij meenemen voordat we het theater binnengaan. Voordat wij als toeschouwer het theater binnengaan, dragen wij een enorme hoeveelheid aan ervaringen, belevenissen en verhalen bij ons. Iedereen 'weet' dat hij zijn jas veilig aan de gaderobe-juffrouw kan afgeven. Daar-

naast hebben we gehoord dat in Duitsland weer een Turks pension door neo-nazi's in de brand is gestoken en weten dat er 's nachts al een ellenlange rij voor de kassa van de Kleine Komedie heeft gestaan voor het bemachtigen van een kaartje voor Youp van 't Hek.

Het cabaret speelt, meer dan elke andere theatervorm, met deze kennis. De cabaretier maakt in zijn voorstelling gebruik van het cultuurbesef en sociaal-maatschappelijke achtergronden van het ‘gewone’ leven en zal proberen hier een wending aan te geven die niet inspeelt op de verwachting van het publiek. Een cabaretprogramma zegt iets over de tijd waarin we leven. Het reageert en geeft commentaar op dagelijkse voorvallen en gebeurtenissen. Anders dan bij een toneelvoorstelling (neem *Richard III* met Pierre Bokma in de titelrol), die geactualiseerd is, speelt cabaret zich af in het hier en nu. Ten eerste verwijst het naar gebeurtenissen en voorvallen uit onze dagelijkse realiteit die gereflecteerd zijn in de voorstelling, zoals bijvoorbeeld onderwerpen als de autotelefoon, de kinderplanning of televisieprogramma's van RTL-4. Maar evengoed meer algemene onderwerpen als de politieke situatie van het moment. Youp van 't Hek zegt in *Ergens in de verte*: ‘Er zijn weinig Turken in Duitsland die een vuurde durven vragen.’ Of de cabaretier refereert aan belevenissen uit zijn persoonlijke leven. ‘Het gaat zo goed dat ik dit vanavond eigenlijk al niet eens meer hoef te doen’, zegt Van 't Hek in datzelfde programma.

Daarnaast is er een algemenere actualiteit, namelijk die van de heersende normen en waarden. Wanneer Van 't Hek het over mannen met ringbaardjes (‘pratende kut’) heeft, zegt dat iets over hoe wij daar tegenaan kijken. En als Waardenberg & De Jong met een grote hoeveelheid jassen de zaal weer inkomen, bekruipt ons het onbehaaglijke gevoel dat de jas, die wij aan de garderobe-juffrouw hebben afgegeven, daar misschien ook bij zit.

De derde vorm van de verbondenheid aan het hier en nu is dat de cabaretier zich rechtstreeks tot zijn publiek richt. Dat doet hij op twee manieren. Ten eerste door simpelweg zijn eigen naam te gebruiken. Ten tweede is er sprake van een direct contact tussen de cabaretier en zijn publiek. In tegenstelling tot een toneel- of dansvoorstelling ontbreekt bij cabaret de ‘vierde wand’. Met ‘vierde wand’ bedoel ik dat de acteurs alleen tegen elkaar praten, alsof er geen publiek zou zijn; alsof er een doorzichtige wand aan de voorkant van het podium zou zijn. Bij een cabaretvoorstelling wordt het publiek niet ontkend, maar juist bespeeld, meegelikt, betoverd, bekritiseerd of zelfs uitgescholden. De publieksreacties kunnen in meer of mindere mate het verloop van de voorstelling bepalen. Een cabaretvoorstelling is daarom altijd in beweging, zelfs als deze van A tot Z op papier vastligt.’

Typeren

Er valt even een pauze. ‘Maar als ik terug mag komen op het verhaal van de twee hovelingen’, brengt de ontwerper in, ‘dan krijg ik daar toch sterk het gevoel dat het twee rollen zijn die zij spelen en dat zij ook niet hun eigen naam gebruiken: zij spelen een spel.’ De cabaretiers mengen zich nu ook in het gesprek: ‘Het klopt dat wij een spel spelen, maar niet zoals jij dat nu bedoeld. In één moment nemen wij een andere

naam, kiezen wij voor een figuur dat wij zelf niet zijn, maar slechts exemplarisch; een typetje.' Ik vul aan: 'Door hun spel heen ziet het publiek de cabaretier; de maker staat op het podium. Hij is het en hij doet het. De cabaretier schetst met snelle grove streken een situatie of type en neemt zijn publiek van daar uit mee naar een volgende spannende anecdote of scène. Anders dan een acteur in een toneelstuk, die veel moeite doet het personage dat hij speelt te doorgronden en in zijn huid te kruipen, is het de cabaretier zelf die zijn verhaal vertelt. Hij heeft de mogelijkheid op elk moment wanneer hij dat geschikt acht, achter zijn typering vandaan te komen en er weer achter te verdwijnen. Zo kan hij commentaar geven op zijn eigen typering of een tweede typering gelijktijdig in het leven roepen.

Zo'n typering kan in taal zijn gegoten. Youp van 't Hek zegt in *Ergens in de verte*: "Ik heb laatst ook nog een blunder gemaakt. Ben ik op een reünie van een van mijn oude scholen geweest. Krijg je ook zo'n Koos Postema ge-

voel van. [...] En dan van die kinderen erbij, van die mislukte Center Parks-exemplaren.” Het kan ook door het aannemen van een houding, door bijvoorbeeld achter een katheder te gaan staan en de aanwezigen oplezen (Toon Hermans, *de voorzitter*). Of het kan door gebruik te maken van een kledingstuk of rekwisiet (Het stokje van *Majoor Kees* van Paul van Vliet of de brillantine en bril van Paul de Leeuws *Bob de Rooy*). Zoals de alleswetende verteller in een roman via zijn personages zijn stem laat horen, blijft de cabaretier het medium dat de informatie aan het publiek vertelt. De cabaretier speelt dat hij speelt en daardoor blijft zijn spel exemplarisch.

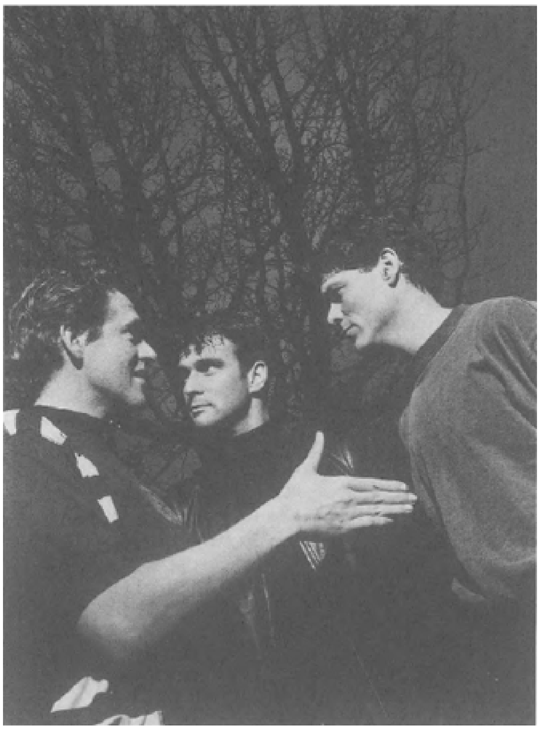
Door dat spel van spelen heeft de cabaretier de mogelijkheid uitstapjes te maken, sketches en typeringen te schetsen en hiermee zijn persoonlijke kijk op de wereld te vertellen.’

De ontwerper komt terug op de voorstelling, waarvan we een eerste versie gehoord hebben: ‘Het wil dus zeggen dat er wel twee hovelingen zijn, maar dat deze slechts getypeerd zijn en dat de voorstelling dus eigenl'ijk over iets anders gaat. Maar waar gaat het dan over? Wat willen jullie vertellen?’

Meevoeren

We schenken nog eens thee in. De cabaretiers antwoorden: ‘Dat kan je niet eenduidig zeggen, want dan zou de voorstelling net zo plat worden als het verhaal van de hovelingen. In het maken van je programma neem je al je ervaringen mee.’

‘Natuurlijk is het belangrijk’, zeg ik, ‘dat het publiek vanaf de opening tot het slotapplaus wordt meegevoerd en als je niet op het verhaaltje zit, waar zit het dan in? Ik heb al gezegd dat het gaat om de beweging van de voorstelling. Deze beweging moet richting hebben. Als je als cabaretier niet weet waar je naar toe werkt, dan weet het publiek dat helemaal niet. Als je *weet* watje staat te vertellen en waarom, en waar je met al je zijsprongen uiteindelijk naar toe werkt, dan hoeft het publiek datzelfde verhaal wat jij aan het vertellen bent niet te “lezen” om te voelen waar het programma naar toe gaat. Je neemt het publiek als het ware aan de hand mee van lied naar lied en van sketch naar sketch, van lied naar sketch, zonder dat het wéét waar het naar toe zal gaan. Het doel is niet een omlijnd, benoembaar punt waar de verhalen naar toe stromen, het is slechts een tussenstation. Elk moment opnieuw. De dramatische spanning van de gehele voorstelling zit in de associatieve structuur.


Niet uit het raam (foto: Pief Weyman)

Laat ik proberen dit met een voorbeeld duidelijk te maken. Niet Uit Het Raam bestaat uit

drie heren. In hun programma's is het thema steevast macht en onmacht; hoe kan ik de sterkste worden? Moet ik met de ander meedoen tegen de derde? Hielen likken en trappen, dat spel wordt constant gespeeld en dat gevecht van wie er zal winnen is wat het publiek, al dan niet bewust, volgt. Dus niet wat er gezegd wordt, maar hoe het gezegd wordt.' 'Wil je zeggen dat tekst er weinig toe doet?', vraagt een van de cabaretiers. 'Taal is slechts een element van de voorstelling. Een van de mooiste scènes uit onze cabaretgeschiedenis heb ik hier al een aantal keren aangehaald; *de voorzitter* van Toon Hermans. Als je naar de tekst zou kijken, zijn dit slechts een twaalftal namen die hij opleest met af en toe een ander zinnetje tussendoor. Toch werkt deze tekst sterk op de lachspieren, uitsluitend door de manier waarop Toon Hermans de namen opleest en door de herhaling van versprekingen. De tekst krijgt pas zijn betekenis door degene die hem uitspreekt, hoe hij hem uitspreekt en op welk moment.

Cabaretiers vertellen over de dingen om ons heen, de alledaagse dingen. Wim Kan deed dat voornamelijk met politieke onderwerpen, zoals Lebbis & Jansen nu doen. Zij spreken met de zaal de politieke actualiteit door. Politici typeren zij door de karakteristieke houding, de spraak of de uitspraken van die politici te schetsen. Als de politicus geschetst is, laat de cabaretier hem een andere 'taal' spreken of plaatst hem in een nieuwe context, waardoor er een contrast ontstaat. Door dit contrast ontstaat een vervreemde situatie die hilarisch gaat werken.

De politicus is een duidelijk voorbeeld, maar de cabaretier neemt evengoed andere figuren; van televisie of andere bestaande personen; of 'type' personen, zoals de 'camping-smoking' van Jack Spijkerman en 'pratende kut' van Youp van 't Hek. Ten derde is er nog een categorie die niet direct in woorden kan worden geduid, maar die getypeerd kan worden in opposities, zoals macht vs. onmacht, verheven vs. dierlijk.

In deze laatste categorie zitten de andere groepen opgesloten, zoals de politicus die als verzopen bordeelbezoeker wordt afgeschilderd. Of wanneer Hans Teeuwen in een carnavalschlager de tekst zingt: 'Een lui is gemaakt om mee te pompen'. Door de tekst in een andere context te plaatsen ontstaat een grotesk effect. De 'andere' context kan in de taal zelf zitten, in de theatrale middelen of in de structuur van de sketch.

Grotesk

In de taal zelf zit het effect door bijvoorbeeld bestaande clichés zo letterlijk te nemen dat zij hun oorspronkelijke betekenis terugkrijgen. Herman Finkers gebruikt deze techniek in zijn programma's met veel succes. 'Verkoopt u ook kussentjes?', vraagt een klant in een groot warenhuis, waarop de verkoper antwoord: 'Nee, we hebben ze wel, maar verkopen ze nooit.' Of: 'Het stoplicht springt op rood. Het stoplicht springt op groen. In Almelo is altijd wat te doen.' Hans Teeuwen gebruikt clichés op een geheel andere manier. In een van zijn sketches probeert hij ons een verhaal te vertellen, maar hij blijft steken in woorden die geen duidelijke betekenis aannemen: '..Tjonge jonge, ... en toen... jemig..' Er wordt een sfeer opgeroepen die niet benoembaar is. Een tekst die gericht is op de zintuigen.

Sterker is dit bij Bram Vermeulen. Terwijl Herman Finkers en Hans Teeuwen de clichés opzoeken om de toeschouwer te laten lachen, heeft de alledaagsheid in taal bij Bram Vermeulen tot doel door te dringen tot andere emoties dan de lach. In de traditie van de troubadour, die op kermissen, jaarmarkten en aan hoven aan zijn gehoor de avonturen verhaalde die hij had beleefd, zo zingt Bram Vermeulen over zijn belevenissen. De herhaling van strofen en het rijm worden in zijn teksten gebruikt als herinnerings- en herkenningspunten voor zowel de toeschouwer als de zanger zelf. De herhaling en het rijm zijn er niet voor de vorm, zoals in de meeste popsongs, maar zijn de noodzakelijkheid het verhaal te kunnen laten stromen.

Omdat Bram Vermeulen uit een alledaagse taal put en zijn onderwerpen kleine verwonderingen zijn, komen zijn verhalen vaak beangstigend dichtbij en maken bij de toeschouwer een emotie los, waarmee hij eigenlijk niet gecontronteerd wilde worden:

Ze heeft het eten klaar
En in de ijskast heeft ze bier
Want ze weet: het is niet waar
Straks is hij hier

[...]

Ze zet de televisie aan
Want hij wil sport bij het eten
Ze kijkt niet naar het nieuws
Nee, ze wil er niets van weten [...]

(‘Het is niet waar’).

Hans Teeuwen zet, om het voorbeeld van de carnavalschlager nogmaals aan te halen, een soort muziek in die iedereen direct herkent als carnavalsmuziek, ook al wordt de muziek niet door een fanfare, maar op de piano gespeeld, en zet daar een tekst op uit een andere ‘taal’, uit een andere context. Zo worden we ons bewust van de onbenulligheid en eeuwige suggestie van sex in carnavalhits.

De ontmaskering van het cliché kan zich ook manifesteren door de logica zover door te voeren dat de geponeerde zin onzin wordt. Niet Uit Het Raam speelde in *Sprokkelaars* de volgende scène:

‘Hé, kijk, daar ligt een vrouw’
‘Nee, dat is een schep’
‘Het is niet een hele mooie vrouw, maar definitief
een vrouw’
‘Ik zie daar geen vrouw in’
‘Kijk nou toch. Je ziet haar schuin van achteren
en ze loopt een beetje taps toe’

[...]

‘Ze heeft meer weg van een schep. Soms is een
schep handiger dan een vrouw. Bijvoorbeeld
als je in de tuin werkt’

[...]

Vergeten bewustzijn

Dus een goede (cabaret-)voorstelling’, concludeert de ontwerper, ‘ontregelt het publiek en het liefst met verschillende middelen, zoals de tekst, de fysiek, de mise-en-scène, het licht, het decor, de muziek. En als ik dan terugga naar dit programma waarvoor we nu bij elkaar zijn, dan is dat de tekst die ik nu gehoord heb, slechts een kapstok en gaan verschillende verhalen door elkaar, in elkaar en naast elkaar verteld worden zonder een hiërarchische structuur, waarbij het niet duidelijk is en ook niet hoeft te zijn dat het publiek aan al deze verhalen betekenis toekend.’

‘Ik denk zelfs dat dat onmogelijk is. Voor sommigen zal een voorstelling twee dimensionaal zijn, plat amusement, een leuke absurde sketch met een goede grap op

het eind en soms wat ontroering. Anderen nemen misschien een "boodschap" mee naar huis. Ik heb geen idee of de voorstelling die de jongens van Het Lijk Drijft aL nu gaan maken aan deze verwachting gaat voldoen, maar voorop staat dat de cabaretier zijn publiek meeneemt door het hele programma en in de afzonderlijke liedjes en sketches.

Als de toeschouwer de typering "herkend" heeft, vormt het vulgaire detail de dissonant die deze typering doorbreekt. Het ontwricht de logica van de voorstelling met al zijn tegenstellingen van binnen/buiten, theatrale werkelijkheid/realiteit, leven/dood, macht/onmacht. Een cabaretvoorstelling is een voorstelling van de crisis van deze tegenstellingen; zowel de cabaretier als de taal die hij spreekt bestaat uit tegengestelde elementen; hij is persoon en personage tegelijkertijd, hij put uit verschillende taalbronnen en het genre cabaret is zowel zelfstandig als parasitair. Het publiek wordt meebewogen van de stilte naar de lach, van de angst naar de bevrijding, van de macht naar de onmacht. Telkens zet de cabaretier het publiek op het verkeerde been en dwingt hem tot denken en voelen, door subtiele veranderingen, door gebruik te maken van woorden in hun "vergeten" betekenis. De cabaretier probeert die ruimtes op te zoeken waar een crisissituatie heerst. Op de grens van het "vergeten bewustzijn" van de toeschouwer neemt hij de toeschouwer eerst bij de hand om dan in dat verborgen gedeelte steken uit te delen, zout in de wonden te strooien, waarna de toeschouwer zijn angsten weg-

lacht. Als dit nieuwe programma dat flinterdunne evenwicht van meevoeren en steken bereikt, hebben zij, de cabaretiers, de waanzin van de wereld laten doorklinken in hun programma en daarmee hun betrokkenheid laten zien. Niet door hun moraal aan het publiek op te leggen, maar door elke toeschouwer de kans te geven zijn eigen verhaal te “lezen”’.

Gebruikt materiaal:

Maarten van Buuren, *De boekenpoeper*, Assen, 1982
Dubbel & Dwars, *Afslag Dokkum*, 1991
Herman Finkers, *Het meisje van de slijterij*, 1987
Herman Finkers, *Dat heeft zo'n jongen toch niet nodig*, 1993
Youp van 't Hek, *Ergens in de verte*, 1992
Het Lijk Drijft aL, *Nieuw bloed*, 1995
Mini & Maxi, *Scherzo*, 1993
Niet Uit Het Raam, *Sprokkelaars*, 1992
Hans Teeuwen, *Hard en Zielig*, 1993
Bram Vermeulen, *Achter mijn ogen*, 1993
Waardenberg & De Jong, *Jool Hul*, 1989
Waardenberg & De Jong, *Waardenberg & De Jong*, 1991

Robert-Henk Zuidinga

Eduard Jacobs, troubadour van de prostitutie
Over de grondlegger van het Nederlandse cabaret

> *Eens komt er een tijd dat Freek de Jonge, Youp van 't Hek en Brigitte Kaandorp nog slechts zo bekend zijn als nu Jean-Louis Pisuisse, Louis Davids en Eduard Jacobs. Ooit waren dat de grote namen, zo niet grondleggers, van het Nederlandse cabaret, en nu zeggen die namen weinig meer voor wie geen ware cabaretliefhebber is.*

Van deze pioniers - en er zouden er meer genoemd kunnen worden: Koos Speenhoff, Dirk Witte - is Jacobs naar mijn mening tegelijk de belangrijkste en de meest onderschatte. Hij heeft het cabaret-artistique, waarmee hij in Parijs had kennisgemaakt, in Nederland geïntroduceerd en daarmee de traditie van het Nederlandse cabaret op gang gebracht.

Parijs, Montmartre, le chat noir

In Parijs was, tegen het eind van de vorige eeuw, op de glooiingen van Montmartre, dat toen nog aan de rand van de stad lag, een artistiek centrum aan het ontstaan als tegenhanger van het frivole uitgaansleven aan de boulevards. De voormalige tekenaar-schilder Rodolphe Salis had in 1884 aan de Boulevard Rochechouart 84 *Le Chat Noir* geopend, het eerste cabaret-artistique ter wereld. Schaars geklede danseressen en petomanen waren er vervangen door chansonniers en dichters die hun eigen werk ten gehore brachten voor een geïnteresseerd publiek. Salis noemde zijn café de *Académie Française de la Chanson*, en tot zijn grootste trekpleisters hoorde Aristide Bruant.

Het interieur van Le Chat Noir

Die onderscheidde zich van zijn collega's niet alleen door zijn ui terlijk - een zwart manchester pak, rijlaarzen aan, een grote zwarte hoed op en een rode das om de nek geslagen, bekend van het portret dat Toulouse Lautrec van hem gemaakt heeft -, maar ook door wat hij ten gehore bracht en hoe hij dat deed. Een deel van zijn repertoire was geïnspireerd door

de prostitutie, die hij uit eigen waarneming kende. Als hij 's nachts na zijn optredens naar huis liep, zag hij:

> de ontucht, zoals ze zich daar voordeed in haar brutaalste, armoedigste en zieligste vorm. Hij had de trieste meiden van plezier zien lonken met uitgedoofde ogen en zien grijnzen met monden, waar iedere lach al jaren op bestorven was; hij had de exploitanten van deze straatmadelieven zien loeren door spleten van kroeggordijnen, en op een keer was hij er zelfs getuige van geweest hoe een vrouw, die het blijkbaar aan ijver ontbroken had, met één welgerichte trap tegen haar onderbuik bewusteloos tegen de keien gekwakt werd.
> Toch koesterde hij geen afkeer voor deze goedkoopste en ordinairste van alle Venus-prinsessen, evenmin als voor haar lugubere pooiers. Sociaal voelend als hij was, trachtte hij de menselijke kant er van te zien, en zo kwam hij er toe alle kwaad te herleiden tot de bronnen van afkomst, aanleg en geboorte. (De Haas, p. 14)

Rodolphe Salis was niet overdreven gelukkig met Bruants succes, want het trok weliswaar een groeiend aantal belangstellenden maar veroorzaakte ook steeds meer spanning tussen die belangstellenden - beschaafde burgers uit de grote stad - en buurtbewoners - voor een flink deel paupers voor wie elke franc, eerlijk verdiend of niet, er één was. Toen bij een van die vechtpartijen een dode gevallen was, zocht Salis een rustiger stek en huurde Bruant, met behulp van een anonieme mecenas, *Le Chat Noir*, dat hij omdoopte tot *Le Mirliton.*

Zijn eerste gasten waren beperkt in aantal en geen grote verteerders, waarop de gastheer hen in niet mis te verstane woorden verzocht meer te consumeren of te verdwijnen. Enkele avonden later kwamen dezelfde gasten terug, nu in het gezelschap van vrienden, maar toen Bruant hen beleefd tegemoet trad, waren zij teleurgesteld dat hen niet weer de huid volgescholden werd. Bruant begreep onmiddellijk dat hier een gat in de markt zat en gaf van toen af elke bezoeker de wind van voren. De houding *Public, je vous déteste* (Publiek, ik veracht u) was geboren, een gespeelde boosheid die in onze tijd door onder meer Freek de Jonge, Youp van 't Hek en - paradoxaal genoeg tot in het onbeschofte - door Paul de Leeuw gebezigd wordt.

Aristide Bruant

De lellen

Hetgeen ik hier bezingen wil
was voor velen een gewichtig spil:
de lellen.
Wie zich voor haar niet heeft gewacht
is vaak in 't ongeluk gebracht (door)
de lellen,

die, vaak geboren in een krot,
nu drijven met een elk de spot,
de lellen.
Eéns aan de wastobbe ‘juffrouw’,
worden ze nù genoemd ‘Mevróuw’!,
de lellen!!!

Wie zijn op weelde zó gesteld
dat nièts te vuns is, geeft het geld?
De lellen.
Wie staan voor elke ontucht klaar,
met mannen, vrouwen, altegaer?
De lellen.

Wie missen èlk moreel gevoel
en leven in een zwijnenpoel?
De lellen.
En wie betalen graag de huur
's week'lijks aan de huisbaas in natuur?
De lellen.

Wie zwijgen, horen zij de klacht,
van 't kind dat in haar woning wort verkracht?
De lellen.
't Betáalt, zo'n maagjesroverij,
daarvan gaan zij in bont en zij,
de lellen.

Wie hebben, zijn ze eenmaal oud,
naar de hel gesmeten hopen goud?
De lellen!
En zijn ze zèlf geen cent meer waard
dan leggen z'anderen de kaart,
de lellen!

En tòch, ik zeg 't U op mijn woord:
'k heb menigmaal de klacht gehoord
dier lellen,
en dacht dan: Wie zijn uiteraard
toch meestentijds beklagenswaard?
De lellen!!!

Bruant bezong de louche volksbuurten van Parijs met haar onmaatschappelijke bevolking; de snollen en de souteneurs; de kolonialen; de kerels die dienst hadden genomen bij het Vreemdelingenlegioen... en

> voor de levensechte gegevens putte hij o.a. uit brieven, gestolen van de prostituées tot wie ze gericht waren. (De Haas, p. 16)

Hij werd er zo rijk mee, dat hij als kasteelheer kon gaan rentenieren.

De schrijver Israël Querido moet een van de eerste Nederlanders geweest zijn die een optreden van Bruant heeft bijgewoond. Hij herinnerde het zich als volgt:

> Later kwam Bruant met eigen doorleefde verschrikkingen van het moord-, straatrovers- en bende-leven der Parijse misdadigerswereld en ik dacht toen, nog heel jong, dat alleen Parijs zoveel nood en dierlijkheid, zoveel lijdende, donkere ellende en verschrompeling herbergde. Veel later zou ik ervaren dat ook Amsterdam dezelfde verschrikkingen dekt met het broeiende duister van zijn nachten [...].

Eduard Jacobs, Moulin Rouge, de Habbelebabs

Op 2 april 1868 werd Ezechiël Jacobs

geboren in Amsterdam als oudste zoon van Judik Hamburger en de muzikant Hijman Jacobs. Als Ezechiël zes jaar is, overlijdt zijn vader. Zijn moeder en zijn oom, de cellist Elie Hamburger, zien er op toe dat hij niet alleen een goede opleiding volgt maar ook, de familie-traditie getrouw, muziek leert spelen (zijn broer Jacob zou een succesvol dirigent in Londen worden). Niettemin vond hij, zoals zo veel Joodse jongens, werk in de diamantindustrie, waarvan Amsterdam in die tijd een van de wereldcentra was.

Eduard Jacobs

Ezechiël (die zich Eduard, en later Edouard, ging noemen) schreef er tussen de bedrijven door zijn eerste liedjes, voor variété-voorstellingen die hij organiseerde met enkele andere diamantsnijdersleerlingen, van wie Jacques Coïni het later tot eerste regisseur van de New York Opera Company zou brengen.

Tot zijn andere collega's hoorden latere socialistische voorvechters als Henri Polak en A.S. de Levita, bekend als dichter van het strijdlied ‘Op socialisten, sluit de rijen, het rode vaandel volgen wij!’ Zij hebben ongetwijfeld invloed gehad op Jacobs gevoel voor onrecht en onrechtvaardigheid, zoals dat uit zijn latere werk sprak.

Gelukkig voelde hij er zich echter niet in de briljantslijperij en toen in 1890 een (nooit bewezen) beschuldiging van ‘bloempotterij’ tegen hem geuit werd (een beroepszonde, waarbij diamanten tijdens de bewerking voor stenen van mindere kwaliteit verwisseld worden), nam hij ontslag en de trein naar Parijs. Aan een aanvankelijke periode van armoe en honger kwam een eind, toen hij door zijn landgenoot Kiek gevraagd werd als pianist bij de danslessen die Kiek gaf aan de kinderen uit de hoogste kringen. Zo deed Jacobs belangrijke contacten op, wat resulteerde in zijn aanstelling als ‘accompagnateur’ in het voorprogramma van de Moulin Rouge. Als artiest onder de artiesten bezocht hij uiteraard ook *Le Chat Noir* en *Le Mirliton.* Hij trof daar een sfeer die hem dermate aansprak dat hij, naar de legende wil, een poos als portier voor Aristide Bruant heeft gewerkt.

Tot de contacten die hij legde, hoorde ook dat met de Gebroeders van Lier, directeuren van het Grand Théâtre aan de Amstelstraat in Amsterdam, waar zij bij voorkeur Franse artiesten lieten optreden. Zij namen Jacobs aan als *régisseur de genre*, wat er in de praktijk op neerkwam dat hij tolk was voor de Franse gasten, van

wie Sarah Bernhardt en Rodolphe Salis tot de bekendsten hoorden. Toen Jacobs weer eens wat Franse liedjes voor hem had vertolkt, vroeg Salis hem waarom hij niet aan het cabaret ging. Het antwoord had niet moeilijk hoeven zijn: cabaret bestond nog niet in Nederland.

Al was de opstap ervoor al gemaakt. Na beindiging van zijn verbintenis met de Van Liers, werd Jacobs weer danspianist, nu in 'Feestgebouw Constantia' aan de Rozengracht.

> Hier kwam hij in een omgeving terecht als zich in onze tijd nauwelijks nog denken laat. Twee vurige socialisten, Samson en Hermans, hadden er een soort van revolutionair volkstoneel opgericht. Voordrachten en een-akters werden onderbroken door opzwepende redevoeringen van Domela Nieuwenhuis, dr. Gorter of Hermans zelf. Vanzelfsprekend bestond het repertoire uitsluitend uit politieke teksten waar de hoon van afdroop. Had men lang ge-

noeg de schanddaden van het kapitaal aan de kaak gesteld, dan gingen de stoelen aan kant en begon het bal. Dan trad Jacobs in functie, dat wil zeggen: wanneer in de loop van de avond zowel alle acteurs als de souffleur op het appèl verschenen waren. (De Haas, p. 55-56)

Quellijnstraat 64, bakermat van het Nederlands cabaret

In 1895 opende het Duitse echtpaar Koch in het souterrain van hun woning aan de Quellijnstraat 64 in Amsterdam een nacht-sociëteit. Officiëel heette het etablissment, naar Kochs geboortestreek, 'Het Wapen van Habsburg', maar in de volksmond werd dat 'de Haps' of 'de Habbelebabs' of, omdat men voor de toegang een paar treedjes af moest, 'de Kuil'. Er was een pianist in vaste dienst, maar doordat ook Herr of Frau Koch zelf of iemand uit hun internationale cliëntele wel eens optrad, ontstond er een stemming die aan de cabarets in Parijs deed denken.

Toen op een avond de vaste pianist niet verschenen was, nam Jacobs plaats achter het klavier voor een pikant Frans liedje, '*Ça fait toujours du plaisir*'. Dat had zo'n succes, en de daaropvolgende nummers ook, dat Jacobs op zeker moment met een dienblad rondging, zoals toen in het café-chantant niet ongebruikelijk was. Hij haalde er zo veel mee op, dat hij het hele gezelschap een rondje kon aanbieden. Bovendien werd hem een vaste plaats aan de piano aangeboden. Jacobs accepteerde, waarbij hij bovenop zijn honorarium van fl 2,50 per avond het recht van 'collecteren ten eigen bate' bedong, en op 19 augustus 1895 nam het Nederlandse cabaret een aanvang.

Jacobs bepaalde zelf de tijden dat hij optrad en de samenstelling van zijn programma, en wie niet voldoende aandacht toonde, werd krachtig tot de orde geroepen of verzocht om te vertrekken. Jacobs reputatie verspreidde zich snel en het duurde niet lang voor het onder het betere publiek een must was in de Habbelebabs geweest te zijn. Dat was financieel niet onaantrekkelijk, want Jacobs bleef rondgaan met zijn maainsbord (van *mains*, Frans voor handen; het verwijst naar het bedelgebaar d.m.v. het ophouden van de handen).

Na zijn optreden begaf hij zich tussen zijn publiek en hield het onder een verontschuldigend-gepreveld: 'Excusez-moi... mode de Paris, Mesdames et Messieurs!' zijn maainsbord onder de neus. Wee ech-

ter degene die het waagde er minder dan een gulden op te leggen! De minzame plooi om Jacobs' mond verstarde tot een grijns vol meelijdende verachting, met een hautaine geste werd een deel van de inhoud van de geldbak voor de ogen van het slachtoffer op de tafel geschud, en op ijskoude toon klonk het: ‘Koopt u voor mijn rekening een biertje!’ (De Haas, p. 59)

Werkmanskind

Bedroefd, in tranen en krakelen,
in een achterbuurt,
om met de kinderen te spelen
op straat gestuurd.
Daar kende elk haar blonde lokken
en lief gelaat,
en d'r Venus-ingescheurde rokken:
Vlees voor de straat!

De school werd voor 'n fabriek verlaten,
een droef spelonk.
Die daalder-weeks moest moeder baten
wijl Vader dronk.
Zo werd ze lokaas voor de bazen
en voor hun zoons
die als een raaf op duiven azen:
Vlees voor patroons!

Met zestien Jaren alreeds zwanger
- een maand of vijf.
Verbergen kòn ze 't moeilijk langer,
dus: naar een wijf,
die voor een paar pop medicijnen
en redding bracht,
door 't foetus stil te doen verdwijnen:
Vlees voor de gracht.

Zo kwam ze weldra in het leven
van vreugd en schand'.
Het werken heeft ze prijsgegeven,
ze lanterfant.
Eerst wilde zij zich niet verkopen,
dat vond ze vuil...
Tenslotte bleef maar éen weg open:
Vlees voor ‘de Kuil’!!!

Met veertig jaar alreeds versleten
door 'n vieze kwaal,
werd z'ergens op een bed gesmeten
in 'n hospitaal.
Het vege lijf werd na het sterven
nog voorgezet
aan de studenten om te kerven:
Vlees voor 't lancet.

O Gij, die haar het eerste kende.

Uw schuld is groot!
Gij waart de oorzaak dier ellende
en van haar dood.
Gij die de Vrouw slechts ziet met ogen
belust op spel,
Ik noem U, zonder mededogen:
Vlees voor de hel!!!

De pijp, de schrijvers, de hoeren

Deze ‘Publiek, ik veracht u’-houding was niet het enige wat Jacobs van de optredens van Aristide Bruant opgestoken had. Ook zijn Franse repertoire kende hij uit zijn Parijse jaren. Van pianist die anderen begeleidde en ook zelf wel eens wat zong, begon Jacobs zich te ontwikkelen tot zanger, en dat van Nederlandse teksten die hij zelf schreef, meestal op de melodie van Franse nummers.

> Zijn gehele wijze van voordragen was er op ingesteld de tekst het volle pond te geven. Hij was een getuigend zanger, had de wereld een boodschap te brengen, en concentreerde zich uitsluitend op de zegging daarvan, waarin hij dan ook een meester was. Hij stònd, in half-gebogen houding, voor de piano waarop hij zichzelf accompagneerde en béet als het ware half-declamerend zijn levenslessen de zaal in. [...]

> Want hoewel hij een uitstekend pianist was, reduceerde hij zijn begeleidingen tot enkele, niet meer dan gitaar-achtige ping-ping-akkoorden, uitsluitend bedoeld om de expressie van het gedeclameerde kracht bij te zetten. (De Haas, p. 61)

Voor inspiratie hoefde Jacobs niet ver te zoeken. Die vond hij letterlijk om de hoek. De Habbelebabs lag in de Amsterdamse nieuwbouwwijk de Pijp, een sociale mengkroes. Vanwege de grote werkloosheid op het platteland trokken in het laatste kwart van de vorige eeuw de bewoners met tienduizenden naar de grote steden, in de vaak ijdele hoop dat daar wel wat te verdienen viel. Amsterdam, dat wat woongelegenheid betreft toen nog voornamelijk uit de grachtengordel bestond, diende binnen enkele decennia een enorm gegroeide bevolking onder dak te brengen. Daartoe werden de negentiendeeeuwse woonwijken uit de grond gestampt, zoals de Kinkerbuurt, de Indische Buurt en de Transvaalbuurt. Bijna letterlijk uit de grond gestampt, want het moest snel, het moest goedkoop en er moest veel woonruimte op weinig grondgebied gerealiseerd worden. Het resultaat van deze revolutiebouw bestond uit hoge huizen van slechte kwaliteit in lange, smalle straten waar weinig zonlicht in viel.

Een van die wijken heette volgens de gemeentelijke indeling de Buurt YY, maar kreeg al snel de bijnaam de Pijp. Vermoedelijk was dat aanvankelijk een benaming voor de Govert Flinckstraat, die als lange, donkere, onaantrekkelijke straat nog altijd zijn gelijke niet kent, en ging die later gelden voor de hele wijk. De Pijp onderscheidde zich in twee opzichten van de andere nieuwbouwwijken: het artistieke (en deels quasi-artistieke) deel van de populatie en de prostitutie.

De meeste bewoners van Buurt YY moesten een hoge huur bekostigen uit een laag inkomen en waren daardoor gedwongen kamers te verhuren. En kamers werden, ook in die tijd, gehuurd door studenten en armlastige kunstenaars. Zo hebben er in de loop van de ruim 120 jaar die de Pijp nu oud is veel artiesten gewoond, van schilders - Piet Mondriaan woonde aan het Sarphatipark - tot schrijvers, vooral veel schrijvers. Willem Kloos had er in twaalf jaar negen kamers, Herman Gorter woonde aan de Amsteldijk, Herman Heijermans aan de Ceintuurbaan - zijn roman *Kamertjeszonde* speelt grotendeels in de Pijp, evenals Jacob Israël de Haans *Pijpelijntjes* -, Arthur van Schendel woonde op de hoek van de Ferdinand Bolstraat en de Albert Cuyp, F. Bordewijk werd geboren in de Jan Steenstraat. En nog altijd trekt de Pijp schrijvers: A.F.Th. van der Heijden en Joost Zwagerman woonden in de Van Ostadestraat, waar beider werk van getuigt.

Die niet-representatieve bevolking van de Pijp had een aanzuigende werking: die kroegjes waar je dichters en schrijvers kon horen discussiëren, en de Kuil, waar je Jacobs gezien moest hebben, brachten steeds meer mensen, al dan niet permanent, naar de Pijp. En zo kwam de buurt aan zijn tweede bijnaam: het Quartier Latin van Amsterdam, zo genoemd naar de universiteitswijk in Parijs (die Latijns Kwartier ging heten in de tijd dat Latijn nog de voertaal aan de universiteit was). Maar artistiek geïnteresseerden waren niet de enige nieuwkomers in de Pijp.

In elke haven en in elke grote stad tiert de prostitutie, in Amsterdam - groot en haven - niet in het minst.

Zelfs in het Amsterdam van Jacobs (we spreken nu van 1896) waren er nog 19 erkende bordelen, met een bevolking van 110 vrouwen, en 17 rendez-voushuizen (dat zijn: would-be hotels, waar gelegenheid gegeven werd tot onzedeliike handelingen). [...]
Bovendien floreerden er 139 bierhuizen, logementen en café-concerts, welke er geen twijfel over lieten bestaan dat ze vornamelijk op het bevorderen of plegen van ontucht ingesteld waren. Toen in 1902 tot sluiting der Amsterdamse bordelen overgegaan werd, bestonden er, behalve de ingeschreven huizen, nog 204 clandestiene bordelen, bedrijf uitoefenend met 489 vrouwen, waarvan de politie het bestaan kende of vermoedde. Wanneer men deze cijfers in gedachten nog eens aanvult met een schatting van de talloze mainteneetjes of andere individueel-opererende dames,

> dan komt men tot de getallen welke ons het woord 'volkskanker' in de pen gaven. En daarvóor is het nog veel-en-véel erger geweest.... (De Haas, p. 29)

In 1886 trof de overheid maatregelen om de prostitutie te weren, in elk geval uit het stadscentrum, zodat de betreffende neringdoenden moesten uitwijken. En omdat de Pijp woonruimte bood en de prostituées of hun pooiers de gewenste huur konden opbrengen, verplaatste het bedrijf zich naar Buurt YY, vooral naar de Ruysdaelkade en omgeving, om de hoek van de Quellijnstraat.

Daar vond Jacobs het materiaal voor zijn teksten, zoals 'Op de Ceintuurbaan':

> Zocht men eens vroeger naar 'n 'schat',
> Die men zoo koopt voor 'n pop of wat,
> Dan vond men die in d'ouwe stad,
> En men kon meêgaan;
> Nu zegt men: 'Kind, kom wees niet flauw,
> En zeg me toch, waar woon je nou?'
> 't Antwoord luidt van die 'Mevrouw':
> 'Op de Ceintuurbaan'.

of 'Aal, de Turksche Mama':

> Zag men destijds een meisje loopen:
> Door hulp van Aal werd ze besteld,
> Bij haar in huis kon men haar koopen,
> Daarvoor kreeg ze procentengeld.
> En Aal, 'de Turksche mama'
> Ondanks haar twee 'n zeventig jaren;
> Ja, Aal 'de Turksche mama'
> Liep toch maar steeds de 'maagjes' na.

Was dit laatste lied gebaseerd op een bestaande figuur (Alida Turksma, een bekend en gerenommeerd hoerenmadam), voor een niet gering deel waren Jacobs teksten vertalingen en was de muziek ongewijzigd overgenomen uit zijn Franse jaren. Zo was 'De ouwe bokken' gebaseerd op 'Les vieux messieurs', geschreven door Maurice Donnay en bekend geworden door Yvette Guilbert, was 'Werkmanskind' een vertaling van Jules Jouy's 'Fille d'ouvriers' en werd voor 'Buurt YY' ongegeneerd geleend van Bruants 'A la Roquette'. Met zijn felle kritiek, zowel op de meisjes zelf als op hun beschermheren als op de overheid die zich te weinig aan dit probleem gelegen liet liggen, trok hij elke avond volle zalen, voor zover daar in een doorgebroken pijpela van gesproken kan worden. Negen jaar duurde zijn succes en het einde daarvan had dezelfde oorzaak als het begin: strenger politie-optreden tegen onzedelijk gedrag. Bovendien had de prostitutie zich weer een plek verworven in de binnenstad, rond de Zeedijk en de Wallen, overigens zonder de Pijp blijvend te verlaten: Joost Zwagermans roman *Vals licht* uit 1991 speelt zich voor een essentieel deel af op de Ruysdaelkade. Toen Jacobs een paar jaar later de draad nog eens oppakte, was dat niet meer in de Pijp maar in de Warmoesstraat, midden in de oude stad, maar 'het

ware enthousiasme voor het deernenlied was er uit. Alles wat er over de prostitutie te zeggen viel had hij reeds gezegd, en ook zijn publiek geloofde het nu wel.' (De Haas, p. 40).

Te zeggen dat er zonder Eduard Jacobs geen Nederlands cabaret van de grond was gekomen, zou te veel eer zijn, maar dat hij een beslissende aanzet gegeven heeft tot belangstelling voor het maatschappijkritische en literaire lied staat buiten kijf. Een belangstelling die tot in het heden voortduurt, getuige niet alleen de onafzienbare (en in kwaliteit zeer variërende) lijst tingeltangels, studentencabarets en professionele gezelschappen, maar ook de waardering - uitgedrukt in verkoopcijfers en literaire prijzen - die bijvoorbeeld het rijmend oeuvre van Annie M.G. Schmidt en Willem Wilmink hebben gekregen.

Duitsland, Indië, Osdorp

Die negen jaar in de Kuil waren daarvoor bepalend. Daarna hoorde Jacob nog jarenlang tot de Nederlandse topartiesten, maar zijn vernieuwende invloed ging ten koste van zijn materiële behoeften. Hij ging als 'Vortragskünstler am Flügel' Rudi Carrell en Linda de Mol voor in Duitsland en begon in 1912, zoals toen gebruikelijk bij succesvolle artiesten, aan een tournee door Nederlands-Indië. Op de terugvaart werd hij door een hartaanval getroffen. Hij stierf op 6 december 1914

en werd begraven op de Israëlitische begraafplaats in Muiderberg.

Quellijnstraat 64, na de bomexplosie (1980)

Van zijn werk is weinig meer te horen. Op de platen bij Wim Ibo's *En nu de moraal van dit lied* zijn twee minieme fragmenten van hem te horen; de dubbel-lp *Namen die je nooit vergeet* bevat zes van zijn nummers, gezongen door o.a. Adèle Bloemendaal, Jasperina de Jong en Gerard Cox. Het pand aan de Quellijnstraat 64 is door de gemeente Amsterdam nooit op enigerlei wijze als monument erkend. Een aantal jaren geleden ontplofte een - volgens het verhaal door een ernaast wonende terrorist gemaakte - bom; de panden werden gesloopt en op die plek verrees het met helgeel geglazuurde baksteen verfraaide Buurthuis Quellijn.

In 1959 besloot de gemeente een hof naar Eduard Jacobs te noemen. In Osdorp.

Literatuur

Alex de Haas, *De minstreel van de mesthoop. Liedjes, leven en achtergronden van Eduard Jacobs.* De Bezige Bij, Amsterdam, 1958.

Ton Heijdra, *De Pijp. Monument van een wijk.* René de Milliano, Amsterdam, 1989.

Ton Heijdra, *De Pijp. Quartier Latin van Amsterdam.* René de Milliano, Amsterdam, 1991.

Wim Ibo, *En nu de moraal van dit lied. 75 jaar Nederlands cabaret.* Nederlandse Rotogravure Mij N.V., Amsterdam-Leiden, 1970.

J.E. van de Kamp, *Mens, durf te leven! Figuren uit het Nederlandse cabaret tussen 1900 en 1940.* A. Oosthoek, Utrecht, 1967.

Pieter de Nijs en Ton Offerman

De tekst zet de toon

In gesprek met De Gebroeders Flint

In De Roode Bioscoop, een oud buurttheater aan het Haarlemmerplein in Amsterdam, heeft De Gebroeders Flint haar eigen 'vestzaktheater'. Daar, op een winderige avond ergens in november, praten we met Felix Strategier, die zo'n vijftien jaar geleden samen met Stef van den Eijnden De Gebroeders Flint oprichtte. De groep (er is een vaste kern van drie acteurs en drie muzikanten) is bekend vanwege haar straattheater, maar oogstte vooral lof met theatervoorstellingen, gebaseerd op teksten van Slauerhoff, Van Ostaijen en Nescio. In Music Hall *herleefde de sfeer van de 'caf-concs' en het cabaret van rond de eeuwwisseling en het varlété-theater van de jaren '20. De grillig-groteske teksten van Paul van Ostaijen weerklonken op noten van muziek die aan Brecht, Eisler en Satie deed denken, maar ook aan een schetterende kroegfanfare of een Vlaams boerendansorkest.*

Half januari 1995 start de groep in het eigen theater met een nieuwe voorstelling, *La Mamma*, net als eerdere voorstellingen voor een groot deel gebaseerd op literaire teksten. Maar de titel van deze voorstelling wijst tegelijk op een grote invloed van andere, meer populaire bronnen.

Zingbaarheid

W*aar halen jullie je werk vandaan! Voel je je speciaal aangetrokken tot, of geïnspireerd door de schrijvers waar jullie een programma over maken, dus tot Van Ostaijen, tot Slauerhoff, tot Nescio?*

Bij iedere schrijver krijg je iets speciaals. Slauerhoff was iets wat al heel lang op de plank lag. Een paar jaar geleden besloten we daar iets mee te gaan doen.

Hoe sprokkelen jullie je materiaal hij elkaar?

Met verzamelen en herlezen en lezen wat je niet kent. We hadden in het Slauerhoff-programma als contrast of als contrapunt een lied van Van Ostaijen, 'Het alpenjagerslied', en dat smaakte naar meer. Je groeit er in en zo gaat het leven. Toen we al het materiaal hadden verzameld voor het Van Ostaijen-programma hadden we een eerste opzet of doorloop van, meen ik, zo'n zes uur.

En waar zoek je dan op, of hoe zoek je? Op het theatereffect of op het literair gehalte?

Het literaire gehalte staat eigenlijk altijd voorop. En daarna kijk je naar de zingbaarheid. Komen teksten over als je ze zingt of maak je ze daarmee stuk? Voeg je er wat aan toe of niet? Dichters hebben het tenslotte altijd over 'zingen'....

En aan de andere kant kijk je naar de theatrale invulling, want we zijn tenslotte niet bezig met Poëzie Hardop. We willen wel proberen er theater van te maken. Dus je zoekt naar contrasterende elementen: de pijn, het verlangen van Slauerhoff, het

zoeken naar het warme, de liefde, ‘Waar ben ik thuis, aan wal of op zee’. Dat rusteloze zoeken.

Jullie gebruiken dus wat je in het werk van een schrijver herkent?

Precies. Bij Slauerhoff is dat het verlangen dat je kent van vroeger, toen je zestien of zeventien was, dat je wilt gaan varen en achter de meiden aan. Bij Nescio is dat zijn natuurbeleving. Bij Van Ostaijen dus het bizarre en groteske, het circusachtige....

Het was bij Slauerhoff ook moeilijk om tussen

al die romantische gedichten wat vrolijkheid te brengen - zo'n voorstelling moet tenslotte ademen en je moet ook kunnen lachen. Bij Slauerhoff was dat lastig te vinden - die heeft maar weinig luchtige gedichten geschreven. Daarom hebben we er Van Ostaijen bij gedaan en zelf een paar visuele scènes bedacht die iets met zijn reizen te maken hadden. En zo kom je tot een vorm.

De Gebroeders Flint in 'Music Hall'. (Fran Waller Zeper, Rob Boonzajer, Felix Strategier, Paul Prenen, Stef van den Eijnden, Susanne Degerfors). (foto: Gerda van der Veen)

Dat programma werd erg goed ontvangen? Ik las in een kritiek namelijk dat jullie zo tekstgetrouw waren gebleven, en dat werd zeer gewaardeerd.

Voor Slauerhoff werden we de hemel in geprezen.

En jullie hebben de tekst geen geweld aan hoeven doen?

Dat was dus bij het Nescio-programma een probleem. De erven van Nescio hadden het Slauerhoff-programma gezien en die vonden het allemaal veel te heftig. Maar ja, dat snappen we zelf ook wel, bij Nescio is alles veel meer geserreerd. Er is ook bijna geen muziek in de Nescio-voorstelling terecht gekomen.

Dramaturgisch concept

F*eitelijk hebben jullie dus wanneer je begint al een concept in het hoofd en daar kies je je teksten bij?*

Ja. Bij Van Ostaijen en Nescio was dat nog veel meer dan bij Slauerhoff. Slauerhoff was wat dat betreft echt een probleem. We wilden er iets mee doen omdat we de poëzie zo mooi vonden en ook het proza trouwens, zoals dat van *Het leven op aarde* - daar ben ik ooit als

zestien-, zeventienjarige voor gevallen, ik heb later pas de gedichten gelezen. Dus we hebben ons afgevraagd: gaan we z'n leven weergeven, als scheepsarts, gaan we zijn jeugd in Leeuwarden behandelen, wat doen we? Daar was dus het 'dramaturgisch concept', om het zo maar te noemen, zeer onduidelijk. Het kwam eigenlijk door de vorm, het contrast dat je erin probeert aan te brengen, de schoonheid, de muziek, daar kwam uiteindelijk duidelijk uit: de teksten zijn eigenlijk voldoende, je hoeft er weinig aan toe te voegen.

Je hebt er dus geen biografisch portret van gemaakt. Dat hebben jullie ook niet gedaan met Van Ostaijen. Jullie concentreren je met andere woorden op het theatraal maken van de téksten, van het werk.

Ja. Het zijn geen portretten van schrijvers, geen schrijversprentenboeken.

Maar je hebt desondanks een concept, zoals dat verlangen bij Slauerhoff? Of komen de teksten als in een muziekstuk achter elkaar te vallen?

Bij Slauerhoff was dat meer dan bij Van Ostaijen.

En wat de muziek betreft: van Slauerhoff hadden we al eens wat liedjes gemaakt, met accordeonbegeleiding en daar heeft het muzikale de dramatische lijn, de vorm bepaald. Bij Van Ostaijen hadden we vanaf het begin het idee: dat wordt een music-hall, een variété-theater uit het begin van deze eeuw in Antwerpen. We hadden zoiets van: we gaan de mensen ontvangen, als portier en ouvreuse. In eerste instantie hadden we het idee dat zich al in de hal allerlei grotesken zouden moeten afspelen, maar dat hebben we moeten laten vallen. Bij Nescio was het weer anders, daar kwam dezelfde soberheid als bij Slauerhoff opduiken, alleen op een andere manier. We bedachten: bij die teksten hoort geen muziek, die zingen vanuit zichzelf. We hebben het wel geprobeerd - iedereen raadde het ons af, maar zo eigenwijs zijn we wel - om die teksten op muziek te zetten, maar dat was gauw afgelopen.

Vertel eens hoe dat op muziek zetten gaat?

Je zet er een akkoord, muziek onder en je zingt dat - en dan merkje al heel gauw....

... dat het toch Poëzie Hardop is, maar dan met een accordeon?

Ja, maar we wilden het toch proberen. We merkten al snel dat het niet werkte. Het is vreselijk zoeken: ga je er een circusvoorstelling van maken, of de IJssel het theater in laten stromen.... al denkende komt het tot stand. Maar het maakt zichzelf duidelijk, het schoont zichzelf op.

We willen ooit nog eens een voorstelling maken naar werk van Louis Paul Boon. Zijn eerste boek. *Vergeten straat*, schijnt hij te hebben geschreven als een filmscript - en daar willen we in de toekomst een voorstelling aan wijden. Dat wordt waarschijnlijk wel een buitenvoorstelling, tenslotte speelt het boek zich buiten af.

Accordeons

V*ergis ik me of trokken jullie in het begin met z'n tweeën rond met een accordeon langs kroegen om zeemansliederen te zingen?*

Ja, daar zijn we zo'n vijftien jaar geleden mee begonnen. We hadden het idee om een nieuw soort theater te beginnen, een nieuwe, actieve manier van je onder de mensen te bewegen. Niet meer consumerend en passief. En we wilden iets met liedjes doen, sommige van een zeker literair gehalte, andere met geen enkel. 's Avonds laat, in een café, moet je het meer van het theatrale hebben dan van het literaire gehalte van je teksten.

Maar we hadden toentertijd beslist niet het idee om als achtergrondkoortje of als ‘jukebox’ te gaan functioneren. Een van de redenen waarom we ermee begonnen, was dat we ons ergerden aan de verschrikkelijke herrie die altijd in zo'n kroeg hangt, zodat je geen zinnig woord met elkaar meer kunt wisselen, of het moet op een decibelniveau waar je horendol van wordt. Dus we moesten altijd vragen of de jukebox af mocht, en na wat vijven en zessen mocht dat wel. Op dat moment moest je proberen om de aandacht te vangen van het publiek, dat helemaal niet komt om naar een act te kijken, of een voorstellinkje, of om naar een paar liedjes te luisteren. We moesten mensen dwingen om te

luisteren. Je ziet wel vaker een paar mensen die een kroeg binnen lopen en een paar liedjes zingen en dan met de pet rond gaan - nou dat wilden wij dus niet. We zochten naar iets anders.

Waren jullie toen al bezig met het maken van voorstellingen en straattheater?
Het straattheater is daar zo'n beetje uit voortgekomen. De eerste voorstelling die we maakten, ging over een accordeonduo. Maar ondertussen deden we al wel binnenvoorstellingen, hier in de Roode Bioscoop, maar ook in andere theaters. Die waren allemaal wel gebaseerd op literair materiaal. We hebben eigenlijk nooit bestaande (toneel)stukken genomen, omdat we vonden dat dat genoeg en ook vakkundig werd gedaan door andere groepen.

Maar jullie hanteerden al van vroeg af aan een mengvorm van liedjes en theater en van literatuur?
Ja. Onze eerste kleine zaalproducties waren gebaseerd op teksten van bijvoorbeeld Dylan Thomas. Maar we deden ook de trilogie van Beckett, *Murphy, Malone dies* enzovoort. Dat vreemde absurdisme, de zinsbegoocheling, het absurde van situaties, dat sprak ons toen erg aan. Dat je in een wereld leeft waar je geen deel van uitmaakt. Stef heeft daar toen een solo uit gemaakt.

Dat lijkt me iets kompleet anders dan bijvoorbeeld Nescio.
Ja, maar iedere schrijver eist zijn eigen vertaling. Van Ostaijen heeft dat bonte, dat variété-achtige, dat music-hall-achtige karakter. Dat werk is van een waanzinnige diversiteit. Van Ostaijen heeft ook in een music-hall gewerkt, als portier, toen hij in Antwerpen zat, dus hij had er affiniteit mee. Veel van zijn groteske figuren zag hij om zich heen en aan wat hij om zich heen zag, gaf hij een uitvergroting.
Hij heeft gewoon goed om zich heen gekeken en daar verhalen van gemaakt. Tenslotte gebruiken veel schrijvers materiaal dat ze zien of kennen uit hun eigen leven.

Vrijblijvend karakter

H*et straattheater, waarvoor je de stukken zelf schrijft, en dat wat ik in recensies als muziektheater omschreven heb gezien, maar wat je wat mij betreft ook literair theater kunt noemen, bijt dat elkaar niet?*

Nee. Ik denk ook dat zo'n voorstelling als *Music Hall* zijn kracht heeft gekregen doordat we heel brutaal niet een dramaturgie, een dramaturgisch concept, hebben gezocht, zoals dat in het toneel gebeurt. Dat had wel gekund. We hebben met Wim Meuwissen gewerkt als regisseur en die kende Van Ostaijen als zijn vestzak. Hij wilde het chronologisch laten verlopen, dus zonder dingen over te slaan, maar wij wilden ook iets dwars door die chronologische ontwikkeling heen doen. Er zit een ontwikkeling in de poëzie van Van

Ostaijen: eerst jongelingenpoëzie en dan komt dat grafische en op het eind gaat hij weer terug naar dat hele naïeve. Maar aan die volgorde hebben we ons niet helemaal gehouden.

Maar wat onderscheidt het straattheater nu van het literair theater dat jullie maken? Maak je dat vooreen ander publiek?

Ja, natuurlijk, maar het vereist ook een totaal andere speelwijze. Op een pleintje aankomen, decorre ophouwen, spelen. 'Buiten' heeft een kortere adem dan 'binnen'. We proberen zo'n buitenvoorstelling altijd binnen het uur te houden - wat nooit lukt -, maar het heeft z'n beperkingen en het eist een andere techniek, van spelen bijvoorbeeld en van componeren: alles moet 'groter', en dikker aangezet. En niet te vergeten: het vereist een andere thematiek. De thematiek is niet literair: het is gewoon het leven op straat. Het heeft ook een wat vrijblijvend karakter.

Je doet nu net alsof dat zo 'n vreselijk probleem is, terwijl ik juist dat 'vrijblijvend karakter' zo bevrijdend vind. En dat heb ik niet alleen: toen ik naar Music Hall *ging, hoorde ik na afloop reacties als: wat, zijn dit gedichten? Op jullie manier maken jullie tenslotte iets wat over het algemeen als 'zware' literatuur wordt beschouwd - Van Ostaijen is niet makkelijk - inzichtelijk. Dus je maakt een onderscheid dat naar mijn idee niet hoeft te bestaan.*

Ja, maar dat interesseert me niet - of iets inzichtelijk wordt of niet. We hebben geen educatief doel! We maken een voorstelling van iets wat we zelf gewoon puur mooi vinden. Het heeft niets te maken met het opvoeden van het Nederlandse volk.

Je vindt het ook geen compliment wanneer iemand van veertien of vijftien jaar zoiets zegt?

Natuurlijk, fantastisch! Als dat een neveneffect is, dan mag je in je handen knijpen.

Maar over dat verschil tussen theater op straat en binnen: je kunt op straat de poëzie minder gebruiken omdat het minder verstaanbaar is, omdat je op straat visueel en mimisch moet werken. Je moet de beelden laten zien. Je kunt natuurlijk Van Ostaijen tot een mime-voorstelling maken, maar dat heeft weinig zin. De straatvoorstelling wordt dus meer gekenmerkt door de visualiteit, door de visuele wreedheid of schoonheid van het leven. Als je zo'n Nescio-voorstelling op straat gaat spelen, dan blijft er van de tekst niets over. Niemand zal dat kunnen volgen.

Ouverture

I*k las laatst een interview met Friso Wiegersma en die zei iets als: 'wanneer dichters liedjes gaan schrijven valt het resultaat vaak tegen. Een liedje is geen gedicht, een gedicht lees je en herlees je, bij een cabaretliedje wordt dat anders. Iemand in de zaal snuit zijn neus en het is al weer voorbij. Het is een gebruiksvoorwerp.' Ik zou me kunnen voorstellen dat je uit het werk van Nescio, van wie het langlopende van het proza belangrijk is, of van Slauerhoff, van wie de opeenvolging van de dichtregels belangrijk is, moeizamer een voorstelling maakt dan uit het werk van Van Ostaijen. Bij Van Ostaijen werk je met korte teksten, die vaak draaien om de associaties....*

Daarom streven we altijd naar muziektheater. Van gedicht naar muziek toe, dat gaat een eigen leven leiden. En wat Slauerhoff betreft... lees maar eens op een avond vijfentwintig gedichten.

Je weet uit ondervinding dat mensen even afgeleid kunnen zijn, dat iemand even zijn neus snuit, of aan een mooie vrouw denkt, en dus af en toe een regel mist. De muziek vangt dat op. Trouwens, laat ze het missen, de tekst blijft er, en je kunt altijd het boek weer pakken en het herlezen. Als je er door zo'n voorstelling aan hebt geroken.... Daarom maken we er altijd een boekje bij. En dat is niet educatief bedoeld, maar gewoon, dat je de dingen die je hebt gemist, kunt teruglezen.

Van Ostaijens prozateksten staan er niet in....

Nee, maar er staan wel meer dingen niet in. De ouverture bijvoorbeeld. Dat was nu echt een waagstuk. Je zei het zelf: kreten, uithangborden, Verdi, de bekende BOEM PAUKESLAG....

Over die ouverture hebben we een hoop klachten gekregen.

Waarom, omdat het te letterlijk vertaald was?

Nee, mensen vonden het gewoon moeilijk. Het was zo'n grillig gedoe. De kenners zien misschien de gedichten - *Bezette Stad* - aan zich voorbijgaan, maar voor het doorsnee publiek was het een waagstuk. We hebben daar intern ook vreselijk over gebakkeleid. Die ouverture duurt tien minuten en is een kakafonie van geluiden, van muziek, en dan ook nog de tekst erbij. Dat was een waagstuk. Maar goed, daar hebben we voor gekozen en - we zijn wat eigenwijs - we hebben het toch laten staan. We merkten wel dat er aversie tegen was. Een deel van het publiek zag je kijken, zo van: ‘Wat moeten we hier nu van verwachten?’ Dat was even doorbijten.

Bij Van Ostaijen is het begin vanzelf zo gegroeid. Het wordt steeds intrigerender, zeker het laatste stuk voor de pauze, met die hele oorlogstoestand - en na de pauze komen we terug als geslagen honden, in stofjassen, en dan toch met de show doorgaan, maar dan zo van (*kondigt op zeer slome toon aan*): ‘En nu een optreden van het trio Vorst, Kerk en Staat.’

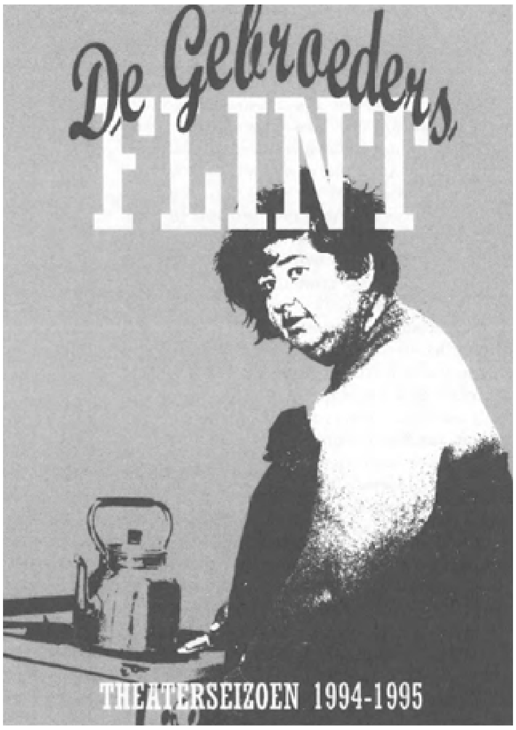
En ik denk dat we er daar wel in zijn geslaagd om het euvel van die eerste tien minuten te overwinnen. Wat er door Paul Prenen muzikaal van gemaakt is, het is vrij lastig, maar toch sluit het perfect aan op Van Ostaijen.

Die ouverture is in ieder geval de meest direkte vertaling van de typografische poëzie van Van Ostaijen.

Ja. Je kunt er aan twijfelen of het de enige manier is. Over een paar jaar denk je misschien dat het heel anders moet. Een Belgische componist heeft ooit eens muziek gemaakt bij *Het eerste Boek van Schmoll.* Dat is me toch van een lulligheid, doordat die mensen dat zo serieus hebben aangepakt. Natuurlijk moet je de tekst in ere houden, maar je moet er ook niet heilig over doen. Het verbaasde me dat we zo'n moeite hebben moeten doen om de erven van Nescio ervan te overtuigen dat we zijn teksten niet zouden verkrachten. Die teksten zijn allemaal intact gebleven. We doen het niet met angstige eerbied, maar wel met respect. Het literaire materiaal is het uitgangspunt. En dat is, op een wat andere manier, ook het uitgangspunt van de nieuwe voorstelling.

Moedergevoel

D*at is dus een voorstelling over ‘moeders’? Wat gaan jullie doen? Ik zie daar bijvoorbeeld iets van Willy Derby hangen en van De Zangeres zonder Naam?*



De voorstelling gaat *La Mamma* heten. Ook

nu hebben we weer veel en heel divers materiaal verzameld. De Zangeres zonder Naam zit er niet in, maar die blijft toch wel de moeder van het levenslied. Het begrip 'La Mamma' kun je natuurlijk heel rekbaar gebruiken: je hebt 'De vorstin', de 'moeder van het land', je hebt 'moeder Aarde', je hebt moeder Theresa.

Dat is ook wel weer lastig, want je moet ook weer een heleboel weggooien.

Dit wordt jullie eerste thematische literaire programma?

We hebben al eerder iets dergelijks gedaan, maar niet zo thematisch als deze. We zoeken nog naar geschikt literair materiaal. Er komt waarschijnlijk wel iets in van de levensliederen van Speenhoff van het begin van deze eeuw, maar we maken ook gebruik van teksten van schrijvers die iets over moeders en kinderen hebben geschreven en daar baseren we scènes op. We laten ons dan inspireren door zo'n tekst.

Wordt La Mamma *met andere woorden weer een soort 'montage-voorstelling', zoals* Music Hall?

Dat is moeilijk te zeggen. Je moet kiezen welke aspecten je wilt laten zien. We hebben nu bijvoorbeeld een blokje met kindertijd, hoe kinderen tegen hun moeders aankijken. Verder een blokje van oudere kinderen die hun moeder opzoeken en moeders die hun eigen kindertijd bezingen. Ik weet niet of we het chronologisch gaan doen. Maar er komt zeker een scène in met drie oudere mensen die verwarde verhalen vertellen over hun moeder of zoiets. We zoeken het natuurlijk uit op theatraliteit.

We kunnen het heel Hollands doen, maar ook anders. Ik logeerde deze zomer in Portugal en de manier waarop ouders en kinderen daar met elkaar omgaan, verschilt hemelsbreed met hoe het hier gaat. Daar bestaan geen bejaardentehuizen; moeder woont er gewoon in huis. We zullen waarschijnlijk wel de Nederlandse manier, de manier waarop Nederlandse auteurs over hun moeder schrijven, als uitgangspunt nemen, maar er zal zeker ook iets Italiaans in komen. Al is het alleen maar vanwege dat prachtig gezongen lied 'La Mamma' van Robertino.

Beginnen jullie daarmee de voorstelling?

Misschien.... Je kunt aan een ouverture denken waarin je op tien manieren dat liedje doet, gezongen door verschillende types, jongetje, dochter, zoon, geserreerd, als een operazanger, of als een havenzanger.

De tekst van 'Mamma' is absoluut niet literair. Ook hier zet je dus, het sentiment, het theatrale, tegenover de literaire teksten?

Ja, maar niet alleen maar uit effectbejag! Ik vind dit echt mooi, mooi gezongen! Het mag dan de straat, het volkse element zijn en dat gebruiken we inderdaad als contrast, maar we gebruiken het ook omdat het bij het leven hoort, een onderdeel van het moedergevoel is.

In een boek van Matsier, meen ik, staat iets over 'het moederloeren'. Dat jongetje kijkt hoe zijn moeder een kous aantrekt. Dat hoort ook bij het moedergevoel. Ik herinner me nog als de dag van gisteren dat mijn moeder - ik was vijf of zes - me in bad deed, dat ze zo voorover gebukt m'n rug stond te schrobben en dat ik daar totaal opgewonden van raakte. Niet zozeer sexueel, maar wel erotisch. Daar werd vroeger

nooit over gesproken, maar het was spannend, en dat had natuurlijk alles te maken met het verbod - maar ik denk dat dat nog steeds zo is en het is een element van dat moedergevoel.

En dat zijn scènes die je terugvindt in de literatuur, bij Claus bijvoorbeeld, en die krijgen zeker een plaats in ‘het schilderij’ dat wij ervan gaan maken.

Maar het contrast literatuur-de straat werkt blijkbaar goed, waarschijnlijk omdat je de humor, de ontspanning, het sentiment tegenover het doordachte zet. Je brengt met andere woorden zaken bij elkaar die vaak kunstmatig gescheiden worden gehouden; jullie werken als het ware op een raakvlak van twee kunstmatig gescheiden systemen.

Dat is waar verschillende schrijvers zo meesterlijk in zijn. Boon bijvoorbeeld, of Nescio. Waarom Nescio mij zo aanspreekt, is omdat hij, met het verhaal over Japi bijvoorbeeld, zo'n herkenbare volkse *loser* zo meesterlijk heeft neergezet. Daar hoef je geen vetheid meer van te maken, dat heeft op zich al al die kanten. Nescio heeft nooit een letter over zijn

moeder geschreven, maar als ie dat had gedaan, was dat zeker in *La Mamma* gekomen.

De Gebroeders Flint speelt LA MAMMA, van 17 t/m 21 (20 première) en van 24 t/m 28 januari in De Roode Bioscoop, Haarlemmerplein 7, telefoon 020-6385389, aanvang 20.30 uur/toegang *f* 17,50 (met korting *f* 15,-). Reserveren dinsdag t/m vrijdag van 13.00-17.00 uur en op voorstellingsdagen van 19.00-20.00 uur.
Daarna tournee door Nederland t/m 18 maart 1995.
LA MAMMA is gebaseerd op 'moederteksten' uit de Nederlandse literatuur van o.m. Martinus Nijhoff, Hugo Claus, Willem Elsschot, M. Vasalis en Adriaan Morriën.

Speellijst:

31/1	**Eindhoven**	**Stadsschouwburg**	**040-111122**
1/2	**Culemborg**	**De Fransche School**	**03450-21546**
2/2	**Leeuwarden**	**De Harmonie**	**058-330233**
3/2	**Vlissingen**	**Het Arsenaaltheater**	**01184-12345**
4/2	**Vlaardingen**	**Stadsgehoorzaal**	**010-4340500**
8/2	**Hoorn**	**Schouwburg Het Park**	**02290-12529**
9/2	**Rotterdam**	**Schouwburg**	**010-4118110**
10/2	**Arnhem**	**Schouwburg**	**085-437343**
11/2	**Winschoten**	**De Klinker**	**05970-15555**
12/2	**Purmerend**	**De Verbeelding**	**02990-25365**
14/2-18/2	**Amsterdam**	**Bellvue**	**020-6247248**
21/2	**Zwolle**	**Schouburg Odeon**	**038-218500**
23/2	**Alkmaar**	**De Vest**	**072-127344**
24/2	**Enkhuizen**	**De Drommedraris**	**02280-12076**
25/2	**Wadway**	**Theater Wadway**	**02297-1447**
28/2	**Haarlem**	**De Toneelschuur**	**023-312439**
2 en 3/3	**Groningen**	**Het Kruithuis**	**050-125645**
4 en 5/3	**Deventer**	**De Bouwkunde**	**05700-14075**
7/3	**Nieuwegein**	**De Krom**	**03402-45554**

8/3	**Almelo**	**Hof**	**880546-850264**
9/3	**Cuijk**	**Streekschouwburg**	**08850-14344**
10 en 11/3	**Leiden**	**Laktheater**	**071-124890**
14/3	**Utrecht**	**Blauwe Zaal**	**030-310241**
15/3	**IJmuiden**	**Witte theater**	**025550-21972**
16/3	**Enschede**	**Twentse Schouwburg**	**053-858500**
17/3	**Heemskerk**	**CC De Cirkel**	**02510-36942**
18/3	**Zaandam**	**De Burcht**	**075-168253**

Je gaat dus heel verschillende scènes aan elkaar zetten. Doe je dat vanuit een basisrol en neem je dan allerlei rolletjes aan?

Het theatrale uitgangspunt moeten we nog zoeken. Misschien wordt het iets van een moeder en vier zonen. Het wordt weer een kaleidoscopisch gebeuren, maar we zoeken wel een raamwerk op. In vorm gaat weer een beetje lijken op *Music Hall.*

Of het een afwisseling wordt van typetjes, of dat er een basisrol is, dat weet ik niet. Ik ben geen acteur, ik heb geen opleiding gehad, ik doe maar wat. Wel zeer bewust, maar waar het in feite op neerkomt: de tekst, het literair materiaal dwingt je om een bepaalde rol te spelen of aan te nemen. Dat ben je niet zelf. Maar voor mij geldt: het literair materiaal, de tekst zet de toon. In de muziek, hoe je beweegt en zo meer.

Maar verander je van toon als je tegenover het sentiment een gedicht van bijvoorbeeld Elsschot inzet? Wordt het dan toch nog Poëzie Hardop?

Je doet het altijd vanuit je gevoel. Bij Claus, die een gedicht over zijn moeder heeft geschreven, met een rauwheid, bij Elsschot met een knipoog.

Ik heb ooit een keer, dat was wel grappig, een gedicht van Elsschot gedaan, over een moeder:

> Ik heb gedroomd oh moeder,
> dat gij op sterven laagt...

Dat zong ik op mijn manier, eenvoudig, met een accordeonnetje erbij, en toen werd er later gezegd, ja, het literaire gehalte van dat gedicht was wel erg mager.

Toen heb ik die man later nog eens verteld, dat was wel Elsschot hoor!

Aan mijn moeder

Ik heb gedroomd oh moeder,
dat gij op sterven laagt
en voor het al te sluiten
mij lang in d'oogen zaagt.

Gij spraakt van eerlijk blijven,
van recht door 't leven gaan;
hebt toen nog eens geglimlacht,
en alles was gedaan

'k Wou om vergeving smeeken,
waarvoor, ik wist het niet,
en bij underknielen;
mijn knieën bogen niet.

Toen wist ik dat 'k u nimmer
nog iets vergelden kon.
Uw stem deed mij ontwaken
in 't klare licht der zon.

Daar blonken groote tranen
van heil en droefenis
En 'k voelde diep in 't harte

Paul Blom
Jeugdhonken en de Paasheuvel
Het Lurelei-cabaret, 1958/1959

Nieuwendam

J*elle Herfst.* We woonden in Tuindorp Nieuwendam in Noord, een stadsuitbreiding van Amsterdam uit de jaren twintig. Sociale woningbouw, zou je nu zeggen. Het was een rood dorp, waar progressieve mensen gingen wonen. Veel van hen waren actief in de SDAP. Het waren mensen die anders waren dan de gemiddelde Amsterdammer. Veel scholing hadden ze niet, maar ze volgden allerlei cursussen. Ze hadden het gevoel dat er meer was in het leven dan de fabriek of het huishouden. De mensen hingen aan elkaar, ondersteunden elkaar en waren er trots op als iemand uit het dorp iets bereikte. Tot m'n tiende heb ik gedacht dat alle mensen in Nieuwendam familie van elkaar waren, omdat we iedereen oom en tante noemden. Zoiets als in de Jordaan. Veel van de kinderen gingen in het onderwijs of ze gingen iets artistieks doen. Aart Staartjes, Carry Tefsen, de jongens van Stuyf, ze komen allemaal uit Nieuwendam. Ben Rowold had een burgerlijker achtergrond. Hij woonde wel in Noord, maar niet in Nieuwendam.

Ben en Eric gingen in Noord naar de mulo. Ze waren even oud, maar Ben zat een klas hoger dan Eric, omdat die eerst de zevende klas van de lagere school had gedaan. Eric was een traag onhandig kind, waar ik me altijd zorgen over maakte. Het is ongelooflijk dat hij zo'n leidersfiguur geworden is. Ik heb daar al die jaren helemaal niets van gemerkt. Pas in de tijd van *De Stunt*, in 1967, dus veel en veel later, kwam ik eens iemand tegen en die zei: ‘Ben jij de broer van Eric! Wat een slavendrijver!’ Ik herinner me dat ik stomverbaasd was. Eric, bikkelhard? Ik kon het me niet voorstellen.

Kweekschool

Ben ging naar de kweekschool en Eric ook. Dat was in 1956. Ik had ook kweekschool gedaan en Eric wilde altijd hetzelfde doen wat ik deed. Het was bovendien de normale gang van zaken. Als je wat kon in een milieu als het onze, ging je naar de mulo en als je goed was, deed je de kweekschool. De hbs viel buiten onze gezichtskring. Dat was te hoog gegrepen. Bedoeld voor een ander soort mensen, dachten wij. De kweekschool was een concrete, praktische opleiding voor mensen met idealen. Een onderwijzer had nog status. Onderwijzer was geen beroep. Het was méér: het was een roeping. Dat je ook kon studeren aan een universiteit kwam in ons hoofd niet op. De kweekschool was de kweekschool aan de Nieuwe Prinsengracht, later de Bouman Academie. Het was een leuke school, waar het tamelijk schools toeging, maar met een actief verenigingsleven. Er werd toneelgespeeld, er werden lezingen en debatten georganiseerd - ik herinner me een fantastische avond waarop Lucebert te gast was - en er waren muziekclubs. Eric was zeventien toen hij er naar toe ging en is er na drie jaar mee gestopt, omdat Ben toen van school ging. In het geval van Ben was dat terecht omdat die toen, na vier jaar, z'n onderwijzersacte had. Maar Eric had niks na die drie klassen. Hij wilde van school, omdat Ben en hij de kunst in

wilden. M'n ouders hebben zich daar zonder veel drukte bij neergelegd. Ze hadden zoiets van ‘als hij dat nou wil, dan moet hij zijn gang maar gaan’. Voor die tijd was dat bijzonder. Mensen die de artistieke kant op wilden, moesten toch op z'n minst eerst van huis weglopen. Eric niet. Hij heeft dat zo maar mogen doen. M'n ouders hebben hem jarenlang onderhouden.

AJC

Ik geloof niet dat Eric en Ben erg actief waren in het schoolleven. Ze deden wel eens wat op een culturele avond. Ze hebben eens een mimevoorstelling gegeven waarbij ze de boeken van de literatuurlijst uitbeeldden. Maar in hun mulo-tijd waren ze al lid van de AJC (Arbeiders Jeugd Centrale: de jongerenorganisatie van de PvdA) en die slokte je helemaal op. Elk weekend was je weg. Ben was ook lid van de AJC, al had hij geen socialistische achtergrond. Hij was erin verzeild geraakt, via Eric en andere vriendjes. Overigens lagen de activiteiten bij de AJC in het verlengde van de school, omdat er op die kweekschool zoveel AJC-ers zaten. Ik was zelf bij de AJC en leidde een groepje jongens, waar Eric en Ben ook in zaten. De AJC bloeide nog volop in de jaren jaren vijftig, maar je had al wel mensen die ontevreden waren. Daar bij de AJC zijn Eric en Ben met mime en cabaret begonnen. Je had Pier van Brakel van de Haagse AJC die cabaret deed met een groepje dat Los Vast heette en Eric, Ben, Hans van den Busken en Peter van Halm hadden Los Zand, ook een cabaretje. Wat ze deden was een mengeling van liedjes, sketches en pantomime. Het was eigenlijk het begin van Lurelei.

Mime

Cultuur werd belangrijk gevonden bij de AJC. Er werd alles aan gedaan om de artistieke kant van de mensen te stimuleren en te ontwikkelen. Je had het lekespel, maar dat werd begin jaren vijftig al een knullige bedoening gevonden. Verheven thema's en veel symbolisch gedoe. Er waren mensen die het anders wilden en die hebben in de loop van de jaren vijftig Jan Bronk binnengehaald als lekespelleider en cultureel adviseur. Frits Vogels was zijn assistent. Dat is cruciaal geweest voor Eric en voor Ben, want Jan Bronk bracht hen in aanraking met de mime. Hij was de voorvechter van de mime in Nederland en ook bij de AJC besteedde hij er erg veel aandacht aan.

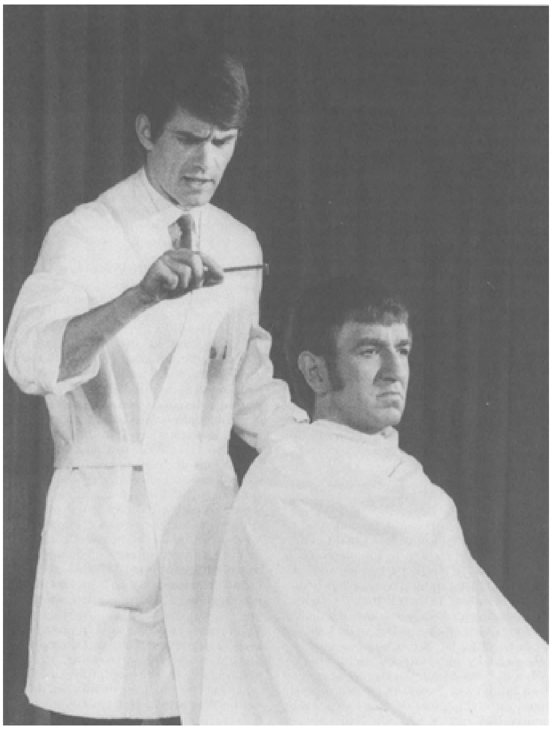
Aandacht voor beweging was er bij de AJC altijd al wel geweest. Er werden lessen in gegeven. De opvatting was dat beweging en gebaar aan het woord voorafgaan. In de jaren dertig en vlak na de oorlog werden er spreekkoren en bewegingsspelen opgevoerd. Dat was balletachtig. Maar met de mime werd daar iets aan toegevoegd. Mime was een nieuwe kunst, die na de oorlog in de mode raakte. Er was in die jaren een sterke invloed van Frankrijk. Mensen gingen naar Parijs, als ze de kans kregen en Franse chansons en Franse films waren populair. Iedereen had Barrault en Arletty gezien in *Les enfants du paradis* (de film van Marcel Carné over de tragische liefde van mimespeler Deburau).

Bewegingsspelen

F*rits Vogels.* De afdeling Amsterdam van de AJC had zijn hoofdkantoor in Het Anker, aan de Prins Hendrikkade, het gebouw waar later De Kosmos zat. Er was

daar een grote zaal waar volksdansavonden en lezingen werden georganiseerd. Er werd gerepeteerd en er werden soms voorstellingen gegeven. Jan Bronk gaf er mimelessen en repeteerde er zijn bewegingsspelen. Wat Jan maakte, waren mimografieën, met veel muziek, beweging, mime en tekst. Veel van de tekst was van tevoren op de band opgenomen. Eigenlijk was het een soort totaaltheater wat hij maakte, al noemde je dat toen nog niet zo. Jan regisseerde en ontwierp die spelen, ik assisteerde en met Pinksteren werden ze opgevoerd in Vierhouten, op de Paasheuvel. De leiders van de PvdA kwamen spreken op de middag van zo'n eerste Pinksterdag. Mansholt en Vorrink hielden een toespraak en 's avonds werd het stuk opgevoerd, waar maanden aan gewerkt was.

Vrijblijvend waren die stukken niet. Er werd gezocht naar een verband met de realiteit. In die tijd, in de late jaren vijftig, werd veel gesproken over ‘het jeugdprobleem’. Ik herinner me een stuk over de nozems, die toen net ontdekt waren. Het was een heel eigentijds spel over de eenzaamheid van de moderne jeugd, waar tientallen mensen in meespeelden. Aart Staartjes had de hoofdrol. De jongens en meisjes uit het stuk werden niet afge-



Kees van Kooten en Eric Herfst in 'Voetbalpolitiek' uit het programma 'Wie is bang voor Lurelei' (1965). (foto: coll. Theater Instituut Nederland)

schilderd als criminelen, maar als een groep waarmee het publiek zich kon identificeren. Het sprak de mensen erg aan. Het was ook een heel feeërieke opvoering. In de openlucht, bij vallende avond, tussen de bomen, met prachtige belichting en jazzmuziek. Lionel Hampton. Het Modern Jazz Quartet. Nogal revolutionair voor de AJC, want daar hadden ze het niet zo begrepen op jazzmuziek. Die werd door de oudere generatie lange tijd onbeschaafd gevonden.

Pantalone

J*elle Herfst.* Door de lessen van Jan Bronk kwamen Eric en Ben in aanraking met de mime. Daarvoor wisten ze daar niks van. Eric althans niet. Ben volgde de lessen ook, maar hij was er minder goed in dan Eric. Ook minder fanatiek. Ben was sowieso minder fanatiek dan Eric. Ben was van nature een prater, gericht op tekst. Hij deed in de beginjaren van Lurelei de conférences en schreef bijna alle teksten. Ben was een leuke jongen, briljant, verbaal begaafd en behoorlijk chaotisch. Eric, Aart Staartjes en nog een paar anderen zijn toen met Pantalone begonnen. Ben hoorde er niet echt bij, al heeft hij wel eens meegespeeld. Pantalone was een mimegroepje dat zo nu en dan voorstellingen gaf. Met veel tegen de de wind in lopen en op denkbeeldige ladders klimmen; een aaneenschakeling van technische kunstjes met een heel dun verhaalde. Zo'n voorstelling duurde drie kwartier, een uur. In 1957 zijn ze ermee begonnen.

Het behouden huys

Voorzover is na te gaan trad Pantalone in juli 1957 voor het eerst op. De groep gaf toen een voorstelling in Het Behouden Huys aan de Kromme Waal in Amsterdam. Eric deed mee, Ben Rowold en Pim Knaup. Hans van der Vliet speelde klarinet. De leiding hadden Joost Eijkman en Aert (toen nog met ae) Staartjes.

Op het programma stonden zestien nummers. Daaronder waren ‘Het concert’, een nummer dat jaren later nog op het Lureleiprogramma zou staan, en ‘Deburreau’, een eerbetoon aan de held uit *Les enfants du Paradis.* De groep gaf voorstellingen voor de Haagse Jeugdactie, trad op voor de AJC, voor het Instituut voor Arbeidersontwikkeling, de Amsterdamse jeugdraad enzovoort.

Vrije voorstellingen waren er in juli, augustus, september en december, steeds in Het Behouden Huys. De decembervoorstelling staat aangekondigd in de uitgaansrubiek in Het Vrije Volk van begin december. Het optreden van Pantalone staat vermeld tussen *Onder het melkwoud* van Dylan Thomas in de regie van Han Bentz van den Bergh, Gounods *Faust* door de Nederlandse Opera, het ijsballet Maxie en Ernst in De Apollohal en de cabarets van Wim Sonneveld en Sieto Hoving in het Leidseplein Theater en de Chevalier d'Or in de Beethovenstraat: ‘Behouden Huys: donderdagavond 8.30 uur. Pantomimegroep Pantalone.’

Driemansstuiver-cabaret de Lurelei

Intussen werkten Eric en Ben aan de première van hun eerste cabaretprogramma. Opnieuw in Het Behouden Huys. In het bovenzaaltje gaf, op 29 januari 1958, het ‘Driemansstuiver-cabaret De Lurelei’ zijn eerste voorstelling. Kees Bergman schreef de muziek en speelde piano.

Het Behouden Huys was een internationaal jeugdhotel dat in 1958 een half jaar bestond. De folder vermeldt slaapzalen (*f* 2,50 met de mogelijkheid tot reductie bij een langer verblijf), eenvoudige maaltijden (stamppot met worst *f* 1,-, soep *f* 0,30). Er werden tentoonstellingen gehouden en er was een aparte ruimte beschikbaar ‘voor experimentele voordrachten of filmavonden’. Het Behouden Huys organiseerde discussies, voorstellingen, concerten en lezingen (‘Jean Paul Sartre en zijn existentie filosofie’).

Een onvergetelijk debuut

K*ees Bergman.* Ik zat op dezelfde kweekschool, een klas hoger dan Ben en twee klassen hoger dan Eric. Ze deden aan mime en

waren daarnaast bezig met cabaret. Wat ze wilden, was een soort mengvorm tussen mime en cabaret. Ik speelde piano en ze vroegen mij om te begeleiden. De naam was een woordspeling met 'lorelei' en 'luren' (van 'in de luren leggen'). Dat eerste programma was niet avondvullend, maar het was een afgerond geheel van ongeveer een uur. Ik herinner me dat we het voor het eerst gespeeld hebben in Het Anker aan de Prins Hendrikkade, maar de echte première was in Het Behouden Huys. We speelden in het zaaltje boven het restaurant, waar een man of veertig in konden. Achterin was een heel klein toneeltje. De piano stond er pal tegenaan. Als Eric en Ben op het toneel waren, leek het, vanuit de zaal, alsof ze bovenop de piano stonden. Het waren allemaal afmetingen die nu niet meer zouden kunnen. Bij die voorstelling van januari 1958 zat de zaal vol familie en bekenden. Jaap van de Merwe, toen nog journalist, was er ook en Henri Knap. Die hebben er beiden een stukje over geschreven: onze eerste kritieken.

Henri Knap in Het Parool (1-2-1958):

> Een Nederlands cabaret! Een juweel van een cabaret!! [...] Eric Herfst, pantomimespeler en Ben Rowold, pleger van zot-wijze liedjes. Een duo dat effectvol is verknocht aan plechtige gezichten, oranje handschoenen en broze strohoedjes en dat op slagvaardige wijze wordt gecompleteerd door pianist-componist Bergman. [...] Hier is een blik in hun etalage: 'De kleine barkruk', een brok drinkersfantasie. 'Filosofie' oftewel hoe door onthechting geraakte studenten alles uit het raam gooien tot en met hun kleren; 'USA-show', een groteske op de showfilms uit de States. [...] Elk onderdeel was dan ook gevat in veroverend bühnetalent, bij Ben dominerend in ware chansonnierkunst en bij Eric in onnavolgbaar gestileerde stunteligheid. Een onvergetelijk debuut.

De eerste voorstellingen

F*rits Vogels.* Leuke avonden waren dat, die eerste voorstellingen van Lurelei. In de Pantalone-programma's zaten al elementen die je cabaretesk kunt noemen. Als Ben meedeed werd wel eens een liedje op het programma gezet, omdat Ben teksten schreef. De verhouding tussen tekst en mime is geleidelijk verschoven. Later was Lurelei natuurlijk voornamelijk literair, maar als je het achteraf bekijkt zijn ze gewoon van de ene discipline in de andere gegroeid.

Veel van de mimenummers die in die eerste Lureleiprogramma's zaten, hadden we tijdens de mimelessen uitentreuren gedaan. 'Rovertje spelen' bijvoorbeeld, wat later 'Gangsters' is gaan heten. Een achtervolging, waarbij het slachtoffer niet in de gaten heeft dat de boef met een knuppel boven z'n hoofd staat te zwaaien en maar net op tijd wegduikt. Melige sketches vaak, soms te flauw voor woorden, maar ik lachte me gek, omdat ze het zo raar deden.

Mime met tekst

F*rits Vogels.* Het nieuwe van hun cabaret was dat ze mime met tekst combineerden. In het programma als geheel, maar ook in de nummers zelf. Dat is een leuk procédé, want als je woorden met bewegingen combineert en ze staan haaks op elkaar of ze hebben alleen associatief iets met elkaar te maken, dan is het effect al gauw komisch of absurd. Ben en Eric wisten dat allebei en vooral Eric had daar veel gevoel voor. Het leuke was dat hij echt van de pantomime gebruik wist te maken. Van het feit dat iets denkbeeldig is en je daarmee spelen kunt. Dat heeft hij in 'Het concert' gedaan, zijn eerste en zijn beste mimesolo.

Hij was daarin een musicus die allerlei denkbeeldige instrumenten bespeelt. Je kunt dat, en dat gebeurt in de pantomime meestal, heel consequent doen. Je ziet dan bijvoorbeeld een violist die een moeilijk concert staat te spelen, maar je kunt ook, wat Eric deed, van die violist opeens een pianist maken of een zangeres. Dan ga je inconsequent om met wat je hebt opgeroepen. Eric was daar heel goed in. Hij straalde bovendien een droge humor uit. Hij had het cabareteske in zijn verschijning. Hij

bewoog zich houterig en dat werkte komisch. Hij had dat van zichzelf, maar de mensen die hem niet kenden dachten dat hij het speelde. Ben kon heel goed typeren en vreemde mannetjes maken. Hij bezat een soort onhandige, jongensachtige charme. Geen van tweeën konden ze goed zingen - Ben aanzienlijk beter dan Eric - maar dat deed er weinig toe, omdat de sfeer zo aardig was.

Onhoudbaar

F*rits Vogels.* Bij mijn weten hebben ze Adèle leren kennen bij Max Dooijes, die een studio had in de Rapenburgerstraat. Max gaf les in moderne dans. De moderne dans kwam uit Amerika en was ontwikkeld door Martha Graham. Die moderne dans had dezelfde wortels als de abstracte bewegingsdiscipline van Decroux en daarom waren wij als mimespelers geïnteresseerd. Max Dooijes gaf, als eerste in Amsterdam, lessen in die Grahamtechniek. Elke ochtend van 9 tot 12. Die lessen volgden wij.

Het was daar bij Dooijes een heterogeen gezelschap van mimespelers en dansers. Han Ebbelaar, nog een heel jong jongetje toen, kwam daar, Eric was er en Adèle Bloemendaal. Ze was toen net terug uit Amerika. Daarvoor had ze wat aan cabaret gedaan en bij Puck gespeeld. Ik herinner me heel goed dat Max Dooijes altijd tegen haar zei: ‘Een danseres ben je niet. Jij moet bij de revue of het cabaret. Daar kan je carrière maken.’ Woedend was ze dan. Adèle was vaak onhoudbaar in die lessen, omdat ze niet deed wat de leraar zei, wat in een dansles helemaal niet kan. Dan had ze geen zin, of ze ging, tien minuten voordat de les was afgelopen, zich al opmaken. Wij waren vol ontzag dat ze dat durfde, want Dooijes was niet makkelijk. Maar zij trok zich daar niks van aan. En van haar kon hij het hebben, want Adèle was echt heel goed. Veelvormig begaafd ook, met grote mimische kwaliteiten. Bij die lessen van Dooijes heeft Eric Adèle leren kennen en haar toen voor Lurelei gevraagd. Dat Jasperina voor haar in de plaats kwam, toen ze wegging, is een wonder. Dat twee van zulke enorme talenten elkaar opvolgen, is een bestiering.

Makkelijke tijd

A*dèle Bloemendaal.* Eric Herfst en ik hadden in hetzelfde gebouw les. Hij van Jan Bronk en ik trainde bij Max Dooijes. Eric deed daar ook wel aan mee. Toen heeft Eric me gevraagd voor het groepje dat hij had, samen met Ben Rowold. Dat leek me wel leuk. Ik heb dat toen een tijdje gedaan. Reizen in een gehuurd busje. Zelfgemaakte kostuums en spelen in allerlei jeugdhonken en verschrikkingen. En op de Paasheuvel. Een beetje typisch voor mij eigenlijk. Ik kwam net uit Amerika. Ik had daar in de couture gezeten en was eigenlijk vrij sophisticated. En om dan opeens op de Paasheuvel te staan... Maar ik keek niet zo gauw van iets op.

Ik denk dat het heel slecht was, wat we deden. Veel grappen en grollen, niet poëtisch of melancholiek. Ik voelde me vroeger altijd het veiligst als ik de mensen aan het lachen kon maken. Melancholieke of tragische nummers dorst ik niet. Daar ben ik, veel later, met veel moeite naar toegeduwd.

Het was natuurlijk een makkelijke tijd om te beginnen. Veel makkelijker dan nu. De mensen zijn nu veel verwender en kritischer. Toen was het al doende leren, in kleine donkere zaaltjes. Ging je een paar keer op je bek... We deden maar, klakkeloos, vol zelfvertrouwen. Wat nergens op gebaseerd was. We hadden geen stemtechniek, geen zangtechniek, we konden niet timen. Niks. Ik wist niet eens hoe ik me op moest maken.

Achterafgelegenheden

N*ico Kühlkamp.* Kees Bergman moest in het voorjaar van 1958 in dienst en hij werd opgevolgd door Henk Pieterson, die ook op de kweekschool zat. Ik speelde gitaar en Henk vroeg mij of ik niet aan Lurelei mee wilde doen. Het was zo ontzettend leuk, zei hij. Ik heb toen een half jaar meegespeeld. Ik denk dat we in die tijd een keer of tien, twaalf zijn opgetreden. Henk en ik begeleidden en we speelden in de pauze. Verdienen deden we er niets aan, alles wat er binnenkwam ging op aan consumpties en de huur van de zaal. Toen ik wat later de kans kreeg om echt wat te

verdienen, bij een beroepsorkest, heb ik afgehaakt.

Meestal speelden we voor verenigingen die een feestavond hadden, maar ook wel op familiefeestjes. Reclame werd er nauwelijks gemaakt. In het Wierings Weekblad stond wel eens een berichtje. Of de mensen hadden over ons gehoord en vroegen ons dan. We traden op in achterafgelegenheden. Een soort kabouterzaaltjes meestal, niet groter dan een flinke kamer. Die kleine zaaltjes hadden als voordeel dat het niet opviel dat er maar zo weinig publiek was. Dat weinige publiek bestond dan meestal ook nog uit kennissen en vrienden die een vrijkaartje hadden gekregen of gewoon zo waren binnengelaten.

In het najaar van 1958 zijn we een paar keer in Hypokriterion opgetreden, het studentenzaaltje boven de bioscoop in de Roeterstraat, nu Studio K. In Hypokriterion speelde het Amsterdams Studenten Cabaret. Er was studententoneel, maar ook Rob van Reijn trad daar op. Hypokriterion was toen echt wat.

Hypokriterion

N*ico Kühlkamp.* Hypokriterion was niet groot, maar toch een stuk groter dan de zaaltjes waar we aan gewend waren. Toen viel het echt op dat er maar zo weinig mensen kwamen kijken. Als je zat te spelen zag je hier en daar publiek op de voorste rijen. Die waren niet eens echt vol en dan had je, daarachter, zo'n zwart gapend gat. Allemaal lege stoelen. Maar wat we deden, had succes.

Adèle had altijd de lachers op haar hand met ‘Schoolfeest’. Ze speelde een Akela-achtige, zenuwachtige juffrouw die met een grote bril en een fluitje aan een riem over het toneel beende en verwoede pogingen deed om een gymnastieklokaal vol kinderen in bedwang te houden. Het nummer sloeg altijd in als een bom, omdat het publiek ervan schrok dat het zo gillend werd toegesproken. ‘Nee jij!! rechtzitten!’

Ben en Adèle konden zingen. Eric niet. We oefenden wel apart met hem, maar dat hielp niet. Als je hem een toon gaf, pakte hij prompt de verkeerde. Eric speelde in sketches, deed typetjes en zong mee in de koortjes. Dat hij geen wijs kon houden was niet zo erg, Adèle scheurde er wel overheen. Ben zong ‘De Haan van Ora et Labora’, een leuk liedje over een haan die gek op omeletten is en een poëtisch nummer over een nachtportier in een hotel.

> De haan van ora et labora was een doodgewone haan
> De haan van ora et labora placht om vijf uur op te staan
> De haan van ora et labora ging dan krabben in de mest
> De haan van ora et labora vond het leven opperbest

(uit ‘De haan van ora et labora’ van Ben Rowold)

Statiebezoeking

N*ico Kühlkamp.* Decor was er niet. Het toneel was leeg, op een paar rekwisieten na: een barkruk of een keukentrap. Voor ‘Statiebezoeking’ bijvoorbeeld, was een keukentrap nodig. Het toneel moest Schiphol verbeelden en de keukentrap stelde

een vliegtuigtrap voor. Het nummer was een parodie op de bezoeken van buitenlandse staatshoofden. Als het doek opging, zag je die trap van opzij uit de coulissen steken. Ben stond onder aan de trap en Eric verscheen op het plateautje boven. Ze waren beiden wit geschminkt en hadden een zwart pakje en witte handschoenen aan. Eric was het staatshoofd dat op bezoek kwam en Ben stelde de minister-president voor, die hem stond op te wachten. Eric daalde dan statig de trap af, begroette Ben en inspecteerde de erewacht die stond opgesteld, denkbeeldig dan, want het was mime. Eric bleek dan een heel klein staatshoofdje te zijn, want hij moest zich ontzettend uitrekken om de generaal van de erewacht behoorlijk te kunnen groeten. Daarna mimede hij een toespraak en riep opeens heel hard ‘pies’ (Peace). Dat was heel wat, toen, want gewaagde dingen kwamen in het programma niet voor. Van maatschappijkritiek of iets dergelijks was nog geen sprake. Maar dat zat ook in de tijd. Alles was buitengewoon braaf. De toon van het programma was ironisch. Het programma

had iets artistieks. Vooral door de mime, die toen artistiek gevonden werd. De kranten schreven er heel aardig over, maar financieel was het een ramp, want mensen kwamen er niet en Hypokriterion kreeg je niet voor niets.

Een los-vast groepje

J*elle Herfst.* Voordat ze optraden in Hypokriterion was ik al bij Lurelei betrokken, maar de zakelijke leiding kreeg ik pas daarna. Ik herinner me van het begin dat ze hun eerste voorstelling in Het Anker hadden en dat Eric me na afloop Het Behouden Huys liet zien, waar ze een paar dagen later hun eerste officiële voorstelling zouden geven. Ik regelde praktische dingen voor ze. Sommige voorstellingen waren openbaar en dan moest er vermakelijkheidsbelasting worden betaald. Ik ging dan de kaartjes halen bij het kantoor Bijzondere Wetten. Dat deed ik tussen de middag, want ik stond toen voor de klas. 's Avonds verkocht ik de kaartjes aan de zaal en ik rekende af.

Het was toen nog een los-vast groepje. Je had Eric, Ben en Kees en later Henk, die waren vast. En Nico ook een tijdje. Adèle hoorde erbij, maar die kon soms niet. Ben en Eric hadden een groepje om zich heen van mensen die wel eens meededen, een man of zes. Als iemand van de vaste kern niet kon op een avond dat er voorstelling was, werd er gekeken wie in zou kunnen vallen. Het programma werd dan wat aangepast.

Geneviève Werner, die toen meespeelde in het journalistencabaret (*Pers Vers* met Hedy d'Ancona, Bob Bouma en Frits Behrendt), deed wel eens mee en een lang blond meisje dat bij de Blue Bells in Parijs had gedanst en in een boekhandel op het Olympiaplein werkte. Dat is vrij lang zo gebleven. Later kon Eric soms niet, omdat hij bij de mimegroep Carrousel speelde en dan viel Luc Boyer in. Toen Henk Pieterson er in 1959 mee ophield, omdat hij les ging geven, is Corstiaan de Vries erbij gekomen.

Minerva-paviljoen

C*orstiaan de Vries.* Ik heb ze in maart 1959 ontmoet. Toen werkte ik mee aan een feestavond in het Minerva-paviljoen. De AJC was opgeheven en Ruimte werd opgericht. Niet dat ik nou veel met AJC-ers omging, maar ik was gevraagd door Maurits van Haalen. Die was voorzitter van de AJC en die kende ik. Ik moest de zaal versieren. Ik schilderde, ontwierp en zong ook liedjes in die tijd. Ik had overal grote papieren vogels opgehangen en een decor gemaakt voor op het toneel. En ik speelde piano. Ik begeleidde Ramses (Shaffy), die toen pas begonnen was. Net als wij allemaal. Daar ontmoette ik Eric en Ben, die ook meewerkten aan die avond. Ik geloof dat ze delen uit hun repertoire deden. Ik herinner me dat ik het erg leuk vond wat ze deden. Ongelooflijk geestig, met een enorm esprit. Zij spraken mij toen aan, omdat ze een pianist zochten. Henk Pieterson wilde ermee stoppen omdat het hem te druk werd. Die gaf les en de combinatie van lesgeven en optreden was hem teveel. Ik heb dat meteen aangenomen, omdat ik in die tijd alles aannam, maar ook omdat ik het echt heel leuk vond. Ik woonde toen nog in Rotterdam.

Voorwaarts

C*orstiaan de Vries.* In die begintijd viel ik in als Henk niet kon. Ik herinner me één van de eerste voorstellingen in De Voorwaarts, een gebouw van Het Vrije Volk aan de Blaak in Rotterdam. Ik kon pas na de pauze, want daarvoor moest ik spelen op de balletschool van Netty van der Valk. Dat kon ik ook niet afzeggen, want ik moest een ballet begeleiden dat ik zelf gecomponeerd had. ‘Sneeuwvlokjes’, zal het wel geheten hebben. In elk geval zoiets. Hoe Eric, Ben en Adèle het toen tot de pauze hebben gedaan, zonder mij, weet ik niet meer. Ik herinner me alleen dat ik me ontzettend moest haasten en meteen het toneel opstormde, toen ik na de balletuitvoering op de Blaak arriveerde.

Ik moest een gangster spelen en Eric en Adèle bedreigen met een zakkam die een revolver voorstelde. Het nummer was ‘Ondeugd be-

straft of de maagd op de gloeiende sneeuwbal', een parodie op de stomme film. Ben stond in de zaal met een aanwijsstok. Hij vertelde het verhaal van de film en deed dat op z'n Vlaams. Eric en Adèle waren de acteurs. Ik kwam op met mijn kam en merkte toen dat Eric en Adèle al hevig omstrengeld stonden. Die zaten al midden in de happy ending. Ik was veel te laat! Het was vreselijk. Toen Ben mij zag, daar op het toneel, met die kam, kwam hij niet meer bij. Hij hing tegen één van de pilaren in de zaal, gék van het lachen.

De pot

J*elle Herfst.* Na Hypokriterion kreeg ik echt de zakelijke leiding. We hadden programmaboekjes laten drukken, die we naar verenigingen en instellingen stuurden die geïnteresseerd konden zijn. Het liep meteen al vrij aardig. Ik regelde alles en één keer in de maand verdeelde ik het geld. Er waren maanden dat ze de man dertig gulden kregen. Soms moesten we twee of drie keer in de week ergens naar toe. Ik ging altijd mee. Ik herinner me voorstellingen voor de Kweekschool voor de Zeevaart in Rotterdam, voor een speeltuinvereniging in Nunspeet en voor een school voor maatschappelijk werk, zoals de Sociale Academie toen nog heette. In Amsterdam hebben we verschillende voorstellingen in het Minerva Paviljoen gegeven. Voor katholieke notabelen van de Adelbert Vereniging, maar ook voor het COC.

Ik herinner me dat dat Adèle toen dat nummer 'Schoolfeest' deed. Ze was een juffrouw die een meute kinderen onder controle moest houden. Tegen het eind roept ze dan: 'Hierna een echte pottenbakker, de meneer in die stofjas daar. De pot die bakt wordt verloot!' En bij dat laatste zinnetje begonnen de mensen in de zaal te lachen en te lachen... Ze kwamen niet meer bij. Wij begrepen absoluut niet wat er aan de had was en ook Adèle had geen flauw idee. Ze dacht dat ze uitgelachen werd en ging huilend af.

Carrousel

Pantalone was in de loop van 1958 opgehouden te bestaan. Maar dat was niet het einde van het ideaal van Eric en Aart Staartjes om van de mime een beroep te maken. Ze droomden van een mimecarrière. Een internationale zelfs, want in de zomer van 1958 lieten de twee de pers weten dat hun debuut in Frankrijk aanstaande was: 'Tussen 15 juli en 15 augustus gaan zij alle theaters en casino's langs de heerlijke Rivièra bespelen.' (De Noord-Amsterdammer, juni 1958). Het kwam er niet van. Aart ging naar de toneelschool en Eric ging bij Carrousel spelen.

Carrousel was in de loop van 1958 opgericht door Jan Bronk en Frits Vogels. Eric maakte, samen met Marjan Blanken, Tine de Vries en anderen, deel uit van de groep. Carrousel was een gezelschap dat gemodelleerd was naar het voorbeeld van Scapino: om een volwassen publiek te kweken, moesten de kinderen met de kunst vertrouwd gemaakt worden. Bij Scapino was dat de dans, bij Carrousel de mime. Het gezelschap was de jeugdafdeling van de Stichting Nederlandse Pantomime.

Carrousel maakte sprookjesachtige voorstellingen. *Holderdebolder* was het eerste programma dat in oktober 1958 in het Nieuwe de la Mar in première ging. Eric speelde mee en bleef de eerstkomende jaren aan de voorstellingen van Carrousel meedoen. Een mimecarrière bleef zijn ideaal.

De hier opgenomen tekst is een voorpublicatie van een deel van het eerste hoofdstuk uit het boek: *Lurelei, de geschiedenis van een cabaret (liedjes, sketches, conférences)*, dat in het voorjaar van 1995 bij het Theater Instituut Nederland verschijnt. Het boek vertelt in tien hoofdstukken de geschiedenis van Cabaret Lurelei (1958-1968). Elk hoofdstuk bevat een afgerond verhaal over een programma, gebaseerd op interviews met betrokkenen: Jasperina de Jong, Guus Vleugel, Marjan Berk, Gerard Cox, Johan Verdoner, Sylvia de Leur, Leen Jongewaard en anderen.

Provo-meisjes
(Guus Vleugel)
Uitgevoerd door Jasperina de Jong en Maria Lindes

***Samen*:**
Bent u afgelopen zomer nog gaan kijken op het Spui
Naar de relletjes bij het Lieverdje van de provo-jongelui?
Ach het was een vreeslijk schouwspel voor de brave burgerij
En de meeste nette mensen liepen dus maar gauw voorbij

***Maria*:**
En dan kwamen deze mensen weldra in de Leidsestraat
Waar wij tweetjes 's avonds laat nog wat flaneren

***Jasperina*:**
Zeer bekoorlijk en verleidelijk in ons fleurigste ornaat
Waren wij daar eveneens aan 't provoceren

***Maria*:**
En dan hielden deze mensen even stil
En ze mompelden:
M'n hemeltje wat is dat een verschil

***Jasperina*:**
En dan vroegen wij, maar wat bedoelt u nou
En ze zeiden: we bedoelen dit juffrouw

***Samen*:**
Als een provo provoceert op straat
Dan geeft dat enkel maar verbittering en haat
Maar als een aardig meisje provoceren gaat
Dan is de liefde het resultaat
En dat kan geen kwaad

***Jasperina*:**
Maar och hebben wij ook heel wat met die jongelui gemeen

***Maria*:**
Allereerst het provoceren, maar dat is nog maar punt één

***Jasperina*:**
Want ik heb bij mij thuis vaak een happening gehad

***Maria*:**
En ik heb door de jaren menig lieverdje beklad

***Jasperina*:**
Ach en verder zijn die jongens reuze para-relizjieus
En ik zelf ben ook altijd vroom gebleven

***Maria*:**
Ach welnee, ze nemen enkel maar de mensen bij de neus
Om zich nog wat meer publicity te geven

***Jasperina*:**
Nou wat dat betreft worden ze goed verzorgd
Jij en ik die kunnen wachten

***Samen*:**
Tot we eenmaal zijn geworgd

***Maria*:**
Ja't is eigenlijk bijzonder nonchalant
Dat ze nooit een keertje schrijven in de krant:

***Samen*:**
Als een provo provoceren gaat
Dan geeft dat enkel maar ellende 's avonds laat
Maar als een aardig meisje provoceren gaat
Dan is de liefde het resultaat
En dat kan geen kwaad

***Jasperina*:**
Van de week toen was ik eventjes volkomen van de kaart
Want ik kreeg opeens visite met een provo met een baard

***Maria*:**
Nou en Nel riep vanzelf dadelijk: leve de anarchie
En ze rekende natuurlijk meteen een prix d'ami

***Jasperina*:**
Ach we hebben zitten praten over provo lief en leed
Maar ik zag meteen die heb niet ene rooie

***Maria*:**
Toen heb Nel na een kwartier of zo gezegd dat 't er speet
Maar ze kon d'r eige niet pardoes vergooie

***Jasperina*:**
Ja hij wilde vrije liefde of zoiets
Toen heb ik gezegd: het spijt me maar ik ben geen witte fiets

***Maria*:**
Dat bekwam die arme provo vreeslijk slecht
Want z'n vader die had tegen hem gezegd:

***Samen*:**
Als een provo provoceert op straat
Dan zaait ie enkel maar verderf en dat soort zaad
Maar als een aardig meisje provoceren gaat
Dan is de liefde het resultaat
En dat kan geen kwaad

(Uit: *Wie is bang voor Lurelei*, 1965)

Jasperina de Jong en Maria Lindes in 'Provomeisjes' uit het programma 'Wie is bang voor Lurelei' (1965). (Foto: De Arbeiderspers/ coll. Theater Instituut Nederland)

Voetbalpolitiek
(Ben Rowold)
Uitgevoerd door Kees van Kooten

En toen ik penningmeester werd van Genemuiden Vooruit
Toen was het voetbalspel voor ons nog maar een lolletje
En als de back een keertje viel over het bolletje
Dan werd er smakelijk gelachen en dan was het daarmee uit
Maar als je nu naar voetbal kijkt
Dan loopt het angstzweet langs je rug
Want als zo'n spil de keeper knijpt
Dan bijt die keeper vlug terug
Ik heb het walgend aangekeken tot het vorige seizoen
Toen zei ik: bah dat gaat te ver, ik moet wat doen

Ik zeg maar zo: je moet het zien in een veel breder verband
Want dat zo'n spil de keeper knijpt is maar een kleinigheid
En het is logisch dat die keeper dan zo'n speler bijt
Maar het uiteindelijk gevolg is de verruwing van ons land
En niet allenig van ons land, maar van de westerse cultuur
Minister Vondeling staat openlijk te knokken voor Cambuur
Minister Vondeling de financier van de PVDA
Dus ook de VARA staat er achter, ga maar na

Want wanneer de VARA eenmaal ergens voor vecht
Dan is dat dadelijk het standpunt van de zuilenkliek
En ook al vindt u Jan Cottaar bijzonder sympathiek
Als Jan niet meedoet wordt hem door door de bisschop zwijgplicht opgelegd
Dus doet-ie mee, want Jan Cottaar heeft ook een vrouw en een gezin
En dus verdedigt-ie zulk spel al is 't ook met tegenzin
Dan wordt het ‘Hand in Hand’ van Feyenoord als vanzelf tand om tand
En staan we 's maandags nog met dooien in de krant

Het wordt een reuze felle strijd, het gaat er hard tegenaan
Wanneer de hele zuilenkliek het eens is onderling
En nog de steun heeft van de bisschop en van Vondeling
En via hen van de regering en het hele Vaticaan
Er is maar één partij in Nederland die vecht tegen de kliek
Er is maar één partij die net zo logisch redeneert als ik
Dat is boer Koekoek en derhalve adviseer ik u met klem
Straks bij de kamerkeuze, stemt u maar op hem

(Uit: *Wie is bang voor Lurelei*, 1965)

Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

Toen in najaar 1994 *Asbestemming* van A.F.Th. van der Heijden verscheen, werden voor de auteur traditiegetrouw een aantal signeersessies belegd. Een advertentie uit die periode laat hem tussen 29 oktober en 26 november plaatsnemen bij Scheltema Holkema Vermeulen (in Amsterdam), Atheneum (Haarlem), Kramer & Van Doorn (Zeist), Van der Galie (Utrecht), Comenius (Naarden), Dekker Van de Vegt (Nijmegen), Van Someren & Ten Bosch (Zutphen), Paagman ('s-Gravenhage), De Kler (Leiden), Harry Bek (Veghel), Atheneum (Amsterdam) en Vroom & Dreesmann (Amstelveen).

Wat aan dit lijstje opvalt, is de volstrekt ongeïnspireerde naamgeving van al die zaken. Het zijn zonder uitzondering - en ik heb er niet één uit de advertentie weggelaten - eigennamen, vermoedelijk van de oprichter, de eigenaar of diens grootvader. Wie verder kijkt dan het kunstkatern van zijn dagblad, vindt evenwel ook namen - veelal van een antiquariaat - waaruit spreekt dat de boekhandelaar enig besef heeft van wat hij te koop aanbiedt. Meestal is het de titel van een boek of gedicht danwel de naam van een personage. Zo kent Roozendaal antiquariaat Het Verboden Rijk, naar ik aanneem vernoemd naar Slauerhoffs roman uit 1932, zonder dat mij een bijzondere band tussen Slauerhoff en Roozendaal bekend is. In Amsterdam vindt u antiquariaat Titaantjes (naar Nescio's novelle uit 1915) en in Baarn antiquariaat Bavinck, genoemd naar een van die titaantjes. (Om de hoek bij Titaantjes zit trouwens Stichting Perdu, waarin ook zonder het toelichtende ‘De Verloren Tijd’ dat de stichting er aan toegevoegd heeft, wel Prousts *A la recherche du temps perdu* herkend kan worden.) Eveneens in Amsterdam zit antiquariaat Edigius (‘In- en verkoop van goede boeken’), dat voor zijn naamgeving een personage heeft gekozen uit een van onze bekendste Middeleeuwse gedichten:

> Egidius, waer bestu bleven?
> Mi lanct na di, gheselle mijn.
> Du coors die doot, du liets mi tleven.
>
> Dat was gheselscap goet ende fijn,
> Het sceen teen moeste ghestorven sijn.

(En sinds Gerrit Komrij's derde dikke bloemlezing verschenen is, weten we dat er aanzienlijk meer dan dit ene gedicht tot ene Egidius gericht zijn.)

Veel toneelstukken zijn er niet terug te vinden in deze boekhandelsnamen, maar in de Amsterdamse Oudemanhuispoort zit in Kast 1 De Wijze Kater, naar het toneelstuk van Herman Heijermans uit 1915. (En voor de volledigheid: in kast 10 zit de zaak van Th. van der Heijden; de overige voorletters zijn er blijkbaar afgevallen.)

Leuker - en eerlijk gezegd ook wat meer literair - vind ik het als de naam van een boekhandel volstaat met een verwijzing, daarmee de herkenning van de volledige titel aan de klant overlatend. Zo'n antiquariaat is De Keerking in Nijmegen, waarvan de naam verwijst naar twee romans van Henry Miller: *Tropic of cancer* (vertaald als *Kreeftskeerkring*) en *Tropic of capricorn* (*Steenbokskeerkring*). (Subtieler nog is in dit verband de naam van literair café Miller aan de Binnen Bantammerstraat in

Amsterdam. Dat zou evengoed genoemd kunnen zijn naar de Amerikaanse toneelschrijver Arthur Miller, ware het niet dat Stichting de Keerkring er literaire workshops organiseert.)

Mijn favoriete naam onder de boekhandels is die van de winkel van Hinderickx en Winderickx in Utrecht, overgenomen uit mijn favoriete gedicht van Paul van Ostayen:

Alpenjagerslied

Voor E. du Perron

Een heer die de straat afdaalt
een heer die de straat opklimt
twee heren die dalen en klimmen
dat is de ene heer daalt
en de andere heer klimt
vlak vóór de winkel van Hinderickx en Winderickx
vlak vóór de winkel van Hinderickx en Winderickx van de beroemde hoedemakers
treffen zij elkaar
de ene heer neemt zijn hoge hoed in de rechterhand
de andere heer neemt zijn hoge hoed in de linkerhand
dan gaan de ene en de andere heer
de rechtse en de linkse de klimmende en de dalende
de rechtse die daalt
de linkse die klimt
dan gaan beide heren
elk met zijn hoge hoed zijn eigen hoge hoed zijn bloedeigen hoge hoed
elkaar voorbij
vlak vóór de deur
van de winkel
van Hinderickx en Winderickx
van de beroemde hoedemakers
dan zetten beide heren
de rechtse en de linkse de klimmende en de dalende
eenmaal elkaar voorbij
hun hoge hoeden weer op het hoofd
men versta mij wel
elk zet zijn eigen hoed op het eigen hoofd
dat is hun recht
dat is het recht van deze beide heren

[Nummer 223]

Peter Liebregts

The face that launch'd a million sales
Donna Tartt en 'The Secret History'

> *Donna Tartts bestseller* The Secret History *(1992) is wellicht het meest verkochte en misschien ook daadwerkelijk gelezen Engelstalige debuut van de afgelopen jaren. Dit is niet in de laatste plaats te danken aan de enorme aandacht die de media aan de roman hebben geschonken, alhoewel deze aandacht zich over het algemeen meer gericht heeft op de persoon van Tartt zelf en de 'hype' rond het boek. Dit werpt de vraag op of* The Secret History *werkelijk al deze aandacht en de status van een cultureel correct boek 'dat je gelezen moet hebben' verdiend heeft.*

Maar wat zijn de merites van de roman *als roman?* Om die op hun juiste waarde te schatten zal ik in het hiernavolgende allereerst bekijken op welke wijze Donna Tartt gebruik maakt van citaten uit en verwijzingen naar andere literaire werken, alsmede van verwijzingen naar de klassieke oudheid. Aanluitend bespreek ik de mogelijke thema's van de roman. Tenslotte zal ik in een soort epiloog trachten enkele verklaringen te geven voor het succes van Tartts boek.

Van buitenstaander tot medeplichtige

Donna Tart (foto: Caitlin McCaffrey)

T*he Secret History* wordt verteld vanuit het perspectief van de 28-jarige Richard Papen die vanuit zijn geboortestaat Californië naar Vermont is gegaan om Engelse

literatuur te studeren aan het elitaire Hampden College - gespecialiseerd in de *humaniora.* In Californië heeft Richard onder andere oud-Grieks gestudeerd; hij is er zelfs in geslaagd zich op dat gebied te onderscheiden. In Vermont wil hij zich nu als onderdeel van zijn letterenstudie verder bekwamen in het Grieks. De docent Julian Morrow echter laat niet meer dan vijf studenten toe tot zijn tutorials, en het is slechts bij toeval - of is het het noodlot? - dat Richard toestemming krijgt om deel uit te maken van de Griekse klas. Hij

wordt toegelaten nadat hij vier studenten heeft geholpen om een probleem in een Engels-Griekse vertaling op te lossen. Dit voorval maakt ook onmiddellijk duidelijk dat Bunny, één van de vijf studenten, niet op zijn plaats is in de Griekse groep, omdat hij een grote mate van onverschilligheid toont ten aanzien van filologische precisie: ‘Aoristus, ablativus, allemaal één pot nat, echt...’ (28).[1.]

Julian en zijn studenten vormen een zeer elitaire groep die nauwelijks contacten heeft met de rest van de letterenfaculteit. Julian eist zelfs van Richard dat hij zijn meeste andere vakken laat vallen, omdat het in zijn ogen ‘schadelijk en verwarrend voor een jong iemand [is] om een groot aantal verschillende leraren te hebben.... Plato had per slot van rekening maar één leraar, en Alexander ook’ (37-38). Dit is een verwijzing naar Socrates en Aristoteles die de privé-leraar was van Alexander de Grote en die dus verantwoordelijk was voor de opvoeding van een man ‘die de wereld zou veroveren’ (526). Dit zegt wel iets over het zelfbeeld van Julian, en het is daarom dan ook niet verwonderlijk dat hij de enige docent in het Lyceum is, een ‘een klein gebouw aan de rand van de campus’, genoemd naar de school bij het heiligdom van Apollo Lykeios buiten Athene, die werd gesticht door Aristoteles. Daar onderwees de Griekse filosoof zijn studenten in allerlei verschillende onderwerpen, net zoals Julian zijn studenten Grieks zal onderwijzen in vakken als kunst, filosofie en literatuur.[2.]

Wanneer Richard meer en meer betrokken raakt bij het wel en wee van zijn mede-studenten, ontdekt hij dat vier van hen, geïnspireerd door de lessen van Julian, met succes een Dionysisch ritueel hebben uitgevoerd, maar dat ze daarbij een man hebben omgebracht. Hij komt er tevens achter dat Bunny er niet bij betrokken was, maar wel ontdekt heeft wat er gebeurd is. Bunny chanteert zijn mede-studenten met het dreigement dat hij alles openbaar zal maken. Hoewel Richard niets te maken heeft gehad met het ritueel stemt hij er, uit vriendschap en fascinatie voor zijn medestudenten, toch mee in om hen te helpen Bunny om te brengen. Hoewel Richard Papen dus aanvankelijk een onschuldige buitenstaander is, maakt zijn verzwijgen van de daad hem tot een medeplichtige; hij wordt zelfs een moordenaar door zijn aandeel in de dood van Bunny. Dit is wellicht de reden waarom Richards achternaam Papen is, omdat die kan worden opgevat als een verwijzing naar Franz von Papen die in 1932 de Reichskanzler van de Duitse Weimar-republiek werd. Hoewel von Papen geen Nazi was, effende hij de weg voor Adolf Hitler, onder meer doordat hij in 1932 het verbod op Hitlers SA en SS ongedaan maakte.

Verwijzingen

Dit brengt ons tot een nogal bediscussieerd element van *The Secret History*, namelijk de vele verwijzingen naar literatuur en cultuur. Sommige critici hebben de eruditie van de roman geprezen, anderen daarentegen hebben daarin niet anders gezien dan een literair soort ‘window dressing’. Zij verdenken Tartt ervan dat ze haar belezenheid en talenkennis breeduit wil etaleren waardoor de roman teveel op een omgevallen boekenkast is gaan lijken.

Inderdaad gebruikt Tartt nogal eens Griekse en Latijnse woorden en citaten, maar dit staat vrijwel nooit een begrip van de verhaallijn in de weg. Ze helpt tenslotte in

de meeste gevallen de lezer zonder kennis van de klassieken door een verklaring toe te voegen. Waarom dan toch het gebruik van de originele frasen? Ten eerste omdat dit de roman een zekere authenticiteit geeft; per slot van rekening hebben we hier te maken met studenten voor wie de studie van de klassieken een 'way of life' is. Ten tweede is Tartt verrukt van het Grieks als taal; zo beweert ze, via Richard Papen, bijvoorbeeld dat het Griekse woord voor vuur, *pur*, simpelweg niet hetzelfde is als het Engelse 'fire'. Op niet-classici mag dit pedant overkomen, maar het is te vergelijken met het tegenwoordig gebruik om een conversatie te doorspekken met Engelse woorden, niet noodzakelijkerwijs om indruk te maken, maar omdat die woorden meer precies (zouden) uitdrukken wat men wil zeggen.

De derde reden voor het gebruik van de originele Griekse en Latijnse zinsneden is, dat de frasen die Tartt *niet* vertaalt daardoor aan

belang winnen. Tartt laat bijvoorbeeld een verklaring achterwege wanneer de studenten hun klassieken gebruiken om Richard buiten te sluiten: op deze manier wordt de lezer in dezelfde positie van niet-begrijpende buitenstaander gemanoeuvreerd. Een voorbeeld daarvan is te vinden in het begin van de roman. De lezer heeft net ontdekt dat Richard geen Latijn kent, zodat het logisch is dat hij bij zijn eerste ontmoeting met Francis Abernathy diens vraag '*Cubitum eamus?*' niet begrijpt. Pas later ontdekken we dat Francis zich tot mannen aangetrokken voelt, alhoewel dit voor de lezer met kennis van het Latijn al duidelijk was: '*Cubitum eamus?*' is namelijk een eufemisme voor 'Wanna fuck?'. Tartt bedient haar twee verschillende lezerspublieken door verder geen aandacht te schenken aan de vraag, zodat het verhaal zonder enige moeite te volgen blijft, terwijl ze een knipoog geeft aan de klassiek geschoolde lezer en deze de beloning of het plezier van dramatische ironie schenkt.

Intertextualiteit?

In *The Secret History* gebruikt Donna Tartt vele verwijzingen naar en citaten uit de klassieke literatuur (Homerus, Hesiodus, Plato, Callimachus, Xenophon, Vergilius en Plinius), maar we vinden ook sporen uit de Engelstalige literatuur (Housman en Thackerey's *Vanity Fair)*, alsmede verwijzingen naar Dostojevski's *Misdaad en straf*, Flauberts *Madame Bovary* en Dante's *La Divina Commedia.* Een volledige lijst van alle verwijzingen en hun bronnen zou de lengte van dit artikel te boven gaan, en zou ook weinig zinvol zijn. Ten eerste valt een groot deel ervan binnen de leescompetentie van de gemiddelde geschoolde lezer, hoewel de Engelse of Amerikaanse lezer uiteraard het boek in dat opzicht anders leest dan de Nederlandse lezer. Maar belangrijker is dat veel citaten en verwijzingen aan de oppervlakte blijven: de precieze identificatie van de meeste citaten en verwijzingen geeft geen dieper inzicht in de roman zelf, omdat Tartt ze slechts gebruikt voor oppervlakkige vergelijkingen of voor de toepasselijkheid van het citaat waarbij de context van het origineel niet van belang is.[3.] Er zijn slechts enkele verwijzingen in de roman waarin sprake is van daadwerkelijke intertextualiteit, waarbij, zoals we zullen zien, het de moeite loont om de context van de bron van de verwijzing te betrekken bij de lezing van *The Secret History* zelf.

Ik wil hier twee uitzonderingen maken m.b.t. de verwijzingen die we niet allemaal kunnen bespreken. Eén betreft een groep van referenties naar de Griekse cultuur, een ander is gerelateerd aan de Engelse literatuur en lijkt over het algemeen iets te hebben van een persoonlijk eerbetoon of een privé-grap (hoewel niet helemaal, zoals we zullen zien). Deze tweede groep bestaat uit referenties naar het leven en werk van T.S. Eliot die Donna Tartt zelf herhaaldelijk in interviews haar favoriete dichter heeft genoemd.

Allusies op Eliot

Hieronder volgen de meest in het oog springende allusies op Eliot:

* De meest excentrieke van de Griekse studenten is Henry Winter die wordt beschreven als een Eliotesk figuur die 'donkere Engelse pakken' draagt, een paraplu met zich meezeult en zich stijfjes voortbeweegt 'tussen de drommen hippies, beatniks en corpsballen en punks door met het zelfbewuste vormelijke air van een oude ballerina' (25), enigszins als Eliot, wiens uiterlijke verschijning altijd eerder voldeed aan dat van een bankbediende dan aan het clichébeeld van een dichter. Net als Eliot heeft Henry een 'talenknobbel' en beheerst hij meerdere talen spreekt, oud en modern. En net als Eliot komt Henry uit Missouri, een 'jongen uit St. Louis, net als die ouwe Tom Eliot' (57).

* Wanneer Camilla haar appartement verlaten heeft, verblijft ze in de Albemarle, tevens de naam van het hotel in Margate waar Eliot een deel van *The Waste Land* schreef terwijl hij een zenuwinzinking had.

* In een scène in de roman beschrijft Richard Camilla terwijl ze met haar hand haar haar voor haar ogen opzijschuift en zo haar armband laat zien (196). Richard citeert dan de versregels 'lieflijk haar in de wind, bruin haar over de mond gewaaid'; deze regel luidt in het

origineel ‘blown hair is sweet, brown hair over the mouth blown’, en vormt een citaat uit het derde gedeelte van Eliot's *Ash Wednesday.* Richard's beschrijving roept tevens een passage uit Eliot's ‘The Love Song of J. Alfred Prufrock’ op:

T.S. Eliot

> And I have known the arms already, known them all -
> Arms that are braceleted and white and bare
> (But in the lamplight, downed with light brown hair!).[4.]

Verder wordt Camilla beschreven als een meisje ‘met haar dat naar hyacinthen geurde’ (219), een verwijzing naar ‘the Hyacinth Girl’ in ‘The Burial of the Dead’, het eerste gedeelte van *The Waste Land.*

* Tijdens een boottochtje dat door de studenten wordt ondernomen, praat Henry, terwijl hij roeit - Eliot was dol op zeilen - over Elizabeth I en de Earl of Leicester. Tartt citeert dan een passage uit het derde gedeelte van *The Waste Land* (‘The Fire Sermon’) dat beschrijft hoe de koningin en de Earl op een schip over de Theems varen (77).

* De studie-adviseur op Hampden College heet George Laforgue, en is dus waarschijnlijk genoemd naar de negentiende-eeuwse Franse dichter Jules Laforgue die een grote invloed heeft gehad op Eliot.

* Herhaaldelijk wordt vermeld dat Julian een vriend was van Eliot en Ezra Pound. (Tussen haakjes, Julians uitspraak dat het beter is ‘beter één boek goed te kennen dan honderd boeken oppervlakkig’ (37) is een terugkerende uitspraak in de literaire essays van Pound.)

* Henry is bezig John Miltons *Paradise Lost* in het Latijn te vertalen, want ‘in sommige opzichten is het jammer dat [Milton] liever in het Engels schreef’. Henry beweert dat Milton in zijn grote epische gedicht ‘het uiterste uit de Engelse taal’ haalt, maar volgens Henry ‘kan een taal zonder naamvallen de structurele orde die

hij probeert aan te brengen niet handhaven.' (86-87) Dit was min of meer ook de kritiek van Eliot op Milton in zijn essay over de Engelse dichter uit 1936: 'Milton writes English like a dead language' - hoewel Eliot in 1947 zijn kritiek gedeeltelijk herzag door nu de nadruk te leggen op de persoonlijke vrijheid die een dichter heeft bij het hanteren van de taal om zo een eigen stijl te creëren.[5.]

* Henry vereert Dante, net als Eliot dat deed: 'Ik was al weg van Dante voordat ik een woord Italiaans sprak' (229); Eliot heeft ooit een soortgelijke bewering gedaan om zijn idee te staven dat 'genuine poetry can communicate before it is understood'. Henry's uitspraak 'In heel goede poëzie klinkt de muziek erdoor-

heen, al ken je de taal niet' (229), toont aan hoezeer Donna Tartt ook thuis is in de literaire kritiek van Pound, die herhaaldelijk vergelijkbare uitspraken heeft gedaan over wat hij *melopoeia* noemde, poëzie als muziek.

* Het motto van de epiloog is genomen uit *The Broken Heart* van John Ford over wie Eliot in 1932 een essay schreef. Op het eind van *The Secret History* blijkt Richard, net als Eliot, een voorkeur te hebben ontwikkeld voor de 'Jacobean dramatists' Webster, Middleton, Tourneur en Ford. Over hen heeft Eliot diverse essays geschreven.

* In haar dankwoord aan het begin van de roman gebruikt Tartt de woorden *il miglior fabbro*, genomen uit Dante's *Purgatorio* XXVI, en tevens door Eliot gebruikt bij het opdragen van *The Waste Land* aan Ezra Pound voor diens hulp in het reviseren van het manuscript van het gedicht.

* Tenslotte vindt de moord op Bunny plaats in april, waardoor de beroemde openingsregel van *The Waste Land* wordt opgeroepen: 'April is the cruellest month'.

Zoals we zullen zien is er nog een belangrijke intertextuele verwijzing naar Eliot aan het eind van *The Secret History.*

Het Dionysische

De tweede groep van allusies die ik hier wat nader wil bekijken, betreft het idee van het Dionysische in de Griekse cultuur - een essentiëel element van de plot en van de filosofische achtergrond van de roman. Richards eerste tutorial bestaat uit de bespreking van een onderwerp dat aan de basis ligt van de gebeurtenissen in *The Secret History.* Dit is het idee van de 'last' en het 'verlies van het zelf'; 'waarom mensen het zelf willen verliezen' (42).

Volgens Julian willen we allemaal onze sterfelijkheid en de pijn ervan ontvluchten, alsmede ons gevoel van individualiteit dat ons het meest van onszelf bewust maakt. Dit besef een individu te zijn dat alleen is en nooit volledig begrepen kan worden door anderen, leidt tot het verlangen om dit verschrikkelijke besef te kunnen ontlopen, en zelfs tot het verlangen om onszelf te kunnen verliezen en vergeten. Hoe kan men dit 'zelf' verliezen? Julian oppert verschillende mogelijkheden, zoals de liefde. Hij stelt dan echter zelf: 'Ja, maar zoals de oude Cephalus Sophocles ooit hoorde zeggen, zelfs de minsten onder ons weten dat de liefde een wrede en verschrikkelijke meester is', omdat men slechts zichzelf verliest in ruil voor een positie als slaaf van 'de grilligste onder de goden' (43). Deze befaamde uitspraak van Sophocles is te vinden in het Eerste Boek van Plato's *Politeia* (329C).

Als tweede mogelijkheid draagt Julian oorlog aan: het verlies van zichzelf terwille van glorie of een eervolle zaak. Hij merkt daarbij echter op dat er tegenwoordig vrijwel geen 'eervolle zaken' meer zijn (43). Alhoewel hij toegeeft dat bloedvergieten iets afschuwelijks is, beweert hij dat de beschrijvingen ervan in bijvoorbeeld Homerus en Aeschylus de mooiste gedeelten van hun werk zijn. Camilla citeert dan uit Aeschylus' *Agamemnon* de regels 1388-92 die de moord op Agamemnon door zijn vrouw Klytemnestra beschrijven. Julian verwijst naar andere voorbeelden, zoals koningin Dido van Carthago die zelfmoord pleegt op de brandstapel omdat haar geliefde Aeneas haar verlaten heeft (*Aeneis* IV), en de moord op Caesar zoals

beschreven bij de Romeinse geschiedschrijver Suetonius. Julian beweert dat we ons tot zulke passages voelen aangetrokken omdat, alhoewel de beschreven zaken op zich vreselijk zijn, deze gruwelijkheden aantrekkelijk kunnen worden wanneer we ze in een kunstwerk zien. In dit opzicht is Julian het eens met de *Poetica* (53b1) van Aristoteles, waarin wordt beweerd dat het doel van de tragedie is om het publiek, dat bepaalde gruwelijke handelingen ziet, het tragische genoegen te geven dat voortkomt uit het medelijden en de angst die worden opgewekt door het zien van die handelingen. Dit genoegen bevrijdt het publiek juist van die emoties, en biedt ons dus een schild waardoor we kunnen toegeven aan onze fascinatie voor het gruwelijke - zoals een duikersuitrusting ons de mogelijkheid biedt diepten in het water te bereiken die we normaliter niet zouden kunnen bereiken.

De conclusie van Henry luidt: ‘De dood is de moeder van de schoonheid’ (45); het originele ‘Death is the mother of beauty’ is een citaat

uit het gedicht 'Sunday Morning' van Wallace Stevens (1879-1955). Julian maakt 'dood' synoniem met 'verschrikking', en impliceert daarmee dat de mens kunst schept uit zijn angst om te sterven. Kunst immers kan hem onsterfelijk maken en anderen het gevoel geven onsterfelijk te zijn. Omdat we echter beseffen dat de dood onvermijdelijk is, bekijken we met een zekere huiver afbeeldingen van de dood, terwijl tegelijkertijd het tragische genoegen deze angst zuivert en daardoor onze vreugde in het leven vergroot. Daardoor zijn we bang van schoonheid, maar tevens willen we, zoals Richard in zijn dagboek schrijft, 'erdoor worden verzwolgen, ons verschuilen in dat vuur dat ons loutert' (48). Dit is een verwijzing naar de slotregels van Dante's *Purgatorio* XXVI, gebruikt door Eliot aan het eind van zijn *Waste Land.* Zowel Dante als Eliot beschrijven met deze regels hoe, in de woorden van Eliot, 'the souls in purgatory suffer because they *wish to suffer*, for purgation.... In their suffering is hope'.[6.]

Julian beweert dat het idee 'het volledige verlies van de zelfbeheersing', om 'de ketenen van het bestaan voor even af te werpen, de toevalligheid van ons sterfelijke zelf te vernietigen' het meest gruwelijke en het meest aantrekkelijke voor de mens is. Hierin ligt volgens hem 'de verschrikkelijke verleidelijkheid van het dionysische ritueel', het vuur van 'het zuivere zijn' (48).

Goddelijke gekte

Wat is nu de klassieke achtergrond van zijn betoog en van het ritueel van de studenten?

Het grootste gedeelte ervan is ontleend aan een boek van Eric R. Dodds (1893-1974), die van 1936 tot 1960 de Regius Professor of Greek in Oxford was, als opvolger van de befaamde Gilbert Murray. Dodds was een specialist op het gebied van de religieuze en 'occulte' aspecten van de Griekse cultuur. In 1951 publiceerde hij *The Greeks and the Irrational*, één van de meest invloedrijke boeken over de Griekse beschaving. Door de nadruk te leggen op de irrationele kanten van deze cultuur verwees Dodds het Victoriaanse beeld van de Grieken als een rationeel en overgeciviliseerd volk definitief naar het rijk der fabelen. Dodds laat zien - en Julians betoog is duidelijk aan hem ontleend - hoe de Grieken, zoals andere 'beschaafde' volkeren, slechts in staat waren om zichzelf te beschaven door de oncontroleerbare, dierlijke, irrationele, primitieve elementen van hun innerlijk te onderdrukken. Het woord 'oncontroleerbaar' geeft al aan dat deze elementen slechts een korte tijd kunnen worden onderdrukt; op een bepaald moment moeten ze tijdelijk vrij baan kunnen krijgen omdat ze anders totaal niet meer te onderdrukken zijn. De Grieken beseften dit terdege en lieten daarom van tijd tot tijd hun geciviliseerde uiterlijk varen om zich over te geven aan hun meer primitieve zelf. In dit verband is het duidelijk dat Donna Tartt van Dodds' boek vooral Hoofdstuk II 'The Blessings of Madness' en de Appendix 'Maenadism' heeft gebruikt bij het schrijven van haar roman.[7.]

Dodds laat in dat tweede hoofdstuk zien hoe de Grieken, net als vele andere primitieve volkeren, geloofden dat alle soorten van geestelijke verwarring of 'afwijkingen' van het 'normale' gedrag veroorzaakt werden door bovennatuurlijke krachten. In de klassieke tijd beperkten de Grieken dit scala van 'goddelijke gektes'

tot bepaalde typen. Dodds haalt in dit verband Socrates' betoog in Plato's *Phaedrus* (244a) aan, waarin de wijsgeer stelt dat ‘de grootste zegeningen tot ons komen door waanzin, mits de waanzin ons door een goddelijke gunst gegeven is.’ Socrates onderscheidt vier typen ‘goddelijke gekte’, die alle worden veroorzaakt door ‘een van godswege veroorzaakte ommekeer in onze gebruikelijke zeden’ (*Phaedrus* 265a; mijn vertaling). Dit zijn de typen waarnaar Julian in zijn tutorial verwijst (ik citeer Dodds):

1. Prophetic madness, whose patron god is Apollo.
2. Telestic or ritual madness, whose patron is Dionysus
3. Poetic madness, inspired by the Muses.
4. Erotic madness, inspired by Aphrodite and Eros.
   (Dodds, p. 64)

Dodds ziet de Dionysische *oreibasia*, 'het dansen door de bergen', als het prototype van de rituele waanzin. Dionysus is de god van de bomen en de vegetatie, alsmede de god van de wijn en daardoor van goddelijke vervoering. Als een anti-rationeel element in de Griekse religie vertegenwoordigt hij het sap van het leven, het bloed in onze aderen, het kloppende hart van de natuur. De *oreibasia* te zijner ere vond om de twee jaar 's nachts in hartje winter in de bergen plaats. In deze Dionysische riten kon men zich bevrijden van de druk en repressies van de beschaafde gemeenschap en van de grenzen die aan het leven gesteld waren door alle remmingen en lagen van zogenaamd beschaafd gedrag te verwijderen en het primitieve, dierlijke oerinstinct alle ruimte te geven.

Een mainade heeft een hert uiteengescheurd.
(Roodfigurige amfoor van de Achillesschilder, ca. 450 v.Chr.)

Er waren twee Dionysische technieken om 'zichzelf te verliezen'. De eerste is dronkenschap, omdat men dacht dat wijn de macht had om de mens door een god bezeten te laten worden (*entheos*: met een god binnen jezelf). Dronkenschap is dus een toestand van eenheid met de essentie van het leven, zijn oerkracht, zijn Dionysische energie.

De tweede is de extatische dans, waarbij *ekstasis* letterlijk betekent 'uit jezelf treden'. Gedanst werd er door de Maenaden of Bacchae, de vrouwelijke volgelingen van Dionysus.

In de Dionysische riten trok de *thiasos* of groep Dionysus-aanbidders de bergen in om daar middels drank of dans één te worden

met het goddelijke (*enthousiasmos*), en zo Bakchoi of Bakchai, incarnaties van de god, te worden. De heftige emotionele uitbarstingen leidden ook tot een soort jacht-ritueel waarin een stier of een geit, dieren die met Dionysus geassocieerd werden, aan stukken werd gescheurd (*sparagmos*) en rauw werd opgegeten (*omophagia*). Het doel van dit alles was om de mens te bevrijden van zijn rede en zijn remmingen en om te benadrukken dat de hele natuur één was. Door van het dier te eten voegde je de kracht ervan toe aan de jouwe en bracht je de tot nu toe gescheiden wezens samen. Het dier moest gegeten worden onmiddellijk nadat het was gedood omdat het dan nog niet geronnen bloed de sappen van het leven vertegenwoordigde. Aangezien het dier tijdens de riten aan de god gewijd was, werd je *entheos* door het eten ervan (zoals de hostie tijdens de katholieke communie het lichaam van Christus wordt).

De functie van de Dionysische riten was derhalve de bevrijding van die impulsen die in het normale leven onderdrukt moesten worden. Dionysus is daarom de *Lusios* of Bevrijder, de god die, in de woorden van Dodds (die goed gelezen zijn door Donna Tartt) ‘enables you for a short time to *stop being yourself*, and thereby sets you free.’ (Dodds, p. 76) Dionysus is ‘the Master of Magical Illusions, who could make a vine grow out of a ship's plank and in general enable his votaries to see the world as the world's not.’ Dit citaat uit Dodds (p. 77) vormt het motto van Boek II van *The Secret History.*

Apollinisch vs. Dionysisch

De Dionysische rituelen zijn prachtig en zeer poëtisch beschreven in Euripides' *Bacchae*, dat scènes vol van bloeddorstige gewelddadigheden afwisselt met koorstukken van een grote religieuze intensiteit. Donna Tartt verwijst van tijd tot tijd naar dit stuk en het zal niemand verwonderen dat de beste moderne editie met commentaar van de *Bacchae* van de hand van professor Dodds is. Het idee van het Dionysische is natuurlijk ook geanalyseerd door de classicus-filosoof Friedrich Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* (*De geboorte van de tragedie*, 1872) en het is uiterst waarschijnlijk dat zowel Dodds als Nietzsche aan de basis staan van Tartts presentatie van het Dionysische in haar boek.

Die Geburt der Tragödie laat zien hoe de Griekse kunst en cultuur bepaald werden door de sterke oppositie en competitie tussen het Apollinische en het Dionysische. Het Dionysische wordt geassocieerd met extase, muziek, vrijheid, passie en het spirituele, terwijl het Apollinische de connotaties begrenzing, autoriteit, sculptuur en rationaliteit met zich meedraagt. Nietzsche beschouwde het Apollinische als dat element waarmee de mens zich onderscheidt van zijn of haar medemens en hem of haar dus maakt tot een individu dat handelt als een beschaafd en rationeel persoon. In *Die Wille zur Macht* definieerde Nietzsche het Dionysische als ‘een extatische bevestiging van de gehele natuur van het leven... het gevoel van de noodzakelijke eenheid van schepping en vernietiging’ (mijn vertaling).

In de optiek van Nietzsche zijn onze metafysische systemen (religie, filosofie en kunst) niet meer dan Apollinische sublimaties van Dionysische passies. De Apollinische kracht is echter niet altijd in staat om het Dionysische, ‘de bandeloze

begeerte naar het bestaan en de levenslust daarvan' (*De geboorte van de tragedie*, p. 103)[8], te onderdrukken. Deze Dionysische kracht poogt telkens weer de Apollinische representatie van de werkelijkheid te ontmaskeren als een maaksel en zo te pogen 'om achter deze wereld en door de vernietiging daarvan een besef te geven van een opperst artistiek oergenot in de schoot van het Oer-Ene' (*De geboorte van de tragedie*, p. 131). Dit is dan die Dionysische dronkenschap en extase, waarin 'het kunstgeweld van heel de natuur, tot hoogste zaligheid van het Oer-Ene' (*De geboorte van de tragedie*, p. 35), zich openbaart. Met andere woorden, door de banden van het Apollinische te verbreken ziet men in dat het idee van een 'individueel zelf' een illusie is, en door zich over te geven aan het Dionysische kan men één worden met de natuur en het leven in zijn totaliteit ervaren. De poëtisch-filosofische analyse van Nietzsche schemert door in Dodds' *The Greeks and the Irrational* en tevens in Donna Tartts roman. Dat ze Nietz-

sche kent, is duidelijk door haar gebruik van een citaat uit *Unzeitgemässe Betrachtungen*, het eerste werk dat hij publiceerde na *Die Geburt der Tragödie*, als één van de twee motto's van haar boek.

Bacchanaal

Geïnspireerd door de lessen van Julian besluiten de vijf studenten Henry, Francis, Charles, Camilla en Bunny om te proberen een origineel Bacchanaal te recreëren; ze willen proberen om zich zo van zichzelf te bevrijden, en ‘herboren te worden in de continuïteit van het leven, buiten de gevangenis van sterfelijkheid en tijd.’ (163) De studenten pogen de Dionysische extase op te wekken met drank, drugs, vasten, gebed en het verbranden van dollemanskervel; zelfs dragen ze voor de gelegenheid een Griekse *chiton* - het mouwloze wollen of linnen hemd dat in de Oudheid door Griekse mannen werd gedragen. Maar al hun pogingen stranden, totdat ze ontdekken dat ze, naast het toepassen van de regel van *euphemia* of ‘rituele zuiverheid’ (164), daadwerkelijk moeten geloven in wat ze aan het doen zijn. Dit gegeven is waarschijnlijk eveneens ontleend aan Dodds die in *The Greeks and the Irrational* beweert dat degene die bezeten wil raken door een god, naast het uitvoeren van bepaalde rituele handelingen ook daadwerkelijk moet geloven dat hij of zij bezeten zal raken.[9.]

Bunny wordt bij hun verdere pogingen buitengesloten omdat hij voortdurend grapjes maakt en daardoor het geloof in de hele zaak ondermijnt. Zonder Bunny lijkt hun poging plotseling te werken, en Henry beschrijft zijn ervaringen aan Richard als volgt:

> Het was hartroerend. Fantastisch. Toortsen, duizeligheid, zingen. Wolven huilden om ons heen en een stier loeide in het donker. De rivier was wit. Ik weet nog dat ik dacht dat het net een versneld afgedraaide film was, de maan werd vol en nam weer af, wolken vlogen langs de hemel. Wijnranken groeiden zo snel uit de grond dat ze zich als slangen om de bomen slingerden, seizoenen gingen in een oogwenk voorbij, het konden wel hele jaren zijn geweest...

Tijd werd plotseling iets ‘onveranderlijks en heerlijks en... absoluut onverwoestbaar.’ De ervaring was niet te vergelijken met ‘die vreselijke vergelijkingen die je in Oosterse religies soms hoort, dat het zelf een druppel water is die opgaat in de oceaan van het heelal’ (166). Henry beweert dat het juist andersom was: ‘alsof het heelal uitdijt tot de grenzen van het zelf’ (166), waardoor het heelal en zijn ‘zelf’ één werden. Hij beweert zelfs dat hij Dionysus zelf zag, alhoewel hij hem niet kan beschrijven. Dit gedeelte wordt later bevestigd door Camilla, die Richard vertelt over haar visioenen van slangen die zich om haar armen krulden en van bomen die in brand stonden. Ook beweert zij dat er een vijfde persoon bij hen was. Hierin kan men wellicht een verwijzing zien naar vers 359-62 van *The Waste Land*:

> Who is the third who walks always beside you?
> When I count, there are only you and I together

> But when I look ahead up the white road
> There is always another one walking beside you

(Eliot, p. 79)

Eliot zelf merkte in zijn noten over deze regels op:

> The... lines were stimulated by the account of one of the Antartic expeditions (I forget which, but I think one of Shackleton's): it was related that the party of explorers, at the extremity of their strength, had the constant delusion that there was *one more member* than could actually be counted. (Eliot, p. 79)

Camilla verklaart dat Dionysus ‘niet de hele tijd een persoon’ was; de Grieken noemden hem volgens haar ‘niet voor niets *polueidès.* De veelvormige.’ (342) We kunnen bij Dodds en de *Bacchae* zelf lezen hoe Dionysus kan verschijnen als, bijvoorbeeld, een slang (vers 1017 ev.) - een van de vele dierlijke, plantaar-

dige en menselijke vormen die hij kan aannemen.

Dionysos

Na hun extatische ervaring ontdekken de studenten dat ze in hun Dionysische waanzin een boer gedood en aan stukken gescheurd hebben, en zo de Dionysische *sparagmos* hebben uitgevoerd. Tartt suggereert verder niet dat zij *omophagia* hebben gepleegd omdat dit hen tot kannibalen zou hebben gemaakt. Hoewel de studenten als ze gearresteerd zouden worden voor de moord het in een proces op tijdelijke ontoerekeningsvatbaarheid zouden kunnen gooien, beseffen ze dat ze geen schijn van kans zouden hebben voor een jury samengesteld uit Vermonters wier buurman is gedood door rijkeluisstudenten die waarschijnlijk dronken waren of aan de drugs. Hoewel wij als lezers hen misschien nog onschuldig zouden achten voor hun daad, worden de studenten bewuste moordenaars wanneer ze Bunny ombrengen om te voorkomen dat hij hen zal verraden.

Schuld en boete

Dit brengt ons op de vraag naar het uitgangspunt van *The Secret History.* Men kan de roman op verschillende manieren lezen, en deze zijn - interessant genoeg - alle ook toepasbaar op Dostojevski's *Schuld en boete.* Tartt verwijst zelf naar deze roman op p. 379: '*Ik ben degene die destijds de oude woekeraarster en haar zuster Lizaveta met een bijl heeft vermoord en beroofd.*' Dit is een citaat uit Boek VI, hoofdstuk VIII, byna op het eind van *Schuld en boete*, waar Raskolnikov eindelijk bekent dat hij de oude hospita en haar zuster heeft omgebracht.

Zowel *The Secret History* als *Schuld en boete* beginnen met een moord en concentreren zich dan op de psychologische effecten die die heeft op de

moordenaar(s). Beide romans stellen en analyseren abstracte filosofische en morele vragen via concrete situaties en personen, en maken zo de complexiteit van die vragen aanschouwelijk. Door de geest van hun protagonisten binnen te gaan proberen Dostojevski en Tartt de motieven voor hun daden te laten zien. Aan de buitenkant mogen hun karakters simpele moordenaars lijken en zolang we slechts naar de daadwerkelijke moord kijken en niet naar het motief zal onze

voorstelling van goed en kwaad, goed en fout niet verstoord worden. Maar als we de geest van de moordenaars binnengaan, zoals we in beide romans doen, dan ontdekken we dat we te maken hebben met verwarde, onzekere mensen en dat we onze rechttoe, rechtaan opvattingen over goed en kwaad en gerechtigheid moeten nuanceren als we een oordeel moeten vellen op basis van daad *en* motief. Beide romans onderzoeken dus het grensgebied tussen goed en kwaad, en de vraag waar onze individuele verantwoordelijkheid begint.

Net als *Schuld en boete* kan *The Secret History* gelezen worden als een moreel-filosofische roman met thriller-elementen, die doortrokken is van een zekere psychologische horror. Hoewel Raskolnikov niet verdacht wordt van de moord, wordt hij als het ware zelf zijn eigen Furie, zijn eigen geest der wrake, terwijl de auteur zich gedraagt als een detective die weliswaar niet de misdaad hoeft op te lossen, maar wel de motieven erachter. Hetzelfde kan, *mutatis mutandis*, gezegd worden over *The Secret History.* Al op de eerste bladzijde worden we geconfronteerd met de moord op Bunny, wat het boek meteen al tot een *whydunnit* in plaats van een *whodunnit* maakt. Daarom is het geen thriller in de gewone zin van het woord, maar veeleer een metafysische thriller waarin de nadruk ligt op de analyse van het wezen van de zonde die is bedreven.

Individuele en collectieve verantwoordelijkheid

In dit licht bezien is *The Secret History* een studie naar het wezen van het kwaad en/of de betekenissen die we aan dat woord toekennen. In het blad OPZIJ haalde Donna Tartt zelf een uitspraak van Sophocles aan: ‘If evil leads to evil, where will the chain of evils end?’[10.] De studenten hebben, wellicht niet eens bewust, de boer gedood, maar wanneer Bunny hen dreigt te verraden, moeten zij ook hem doden. Raskolnikov heeft de oude hospita gedood omwille van haar geld, maar als haar zuster Lizaveta onverwachts thuiskomt, is hij gedwongen ook haar te vermoorden. Het grote verschil tussen Tartts roman en die van Dostojevski ligt echter in het feit dat Tartts protagonist Richard niet meteen vanaf het begin bij moord is betrokken. Weliswaar wordt hij een medeplichtige door het verzwijgen van zijn kennis, maar ook dan heeft hij zelf nog niet daadwerkelijk een moord op zijn geweten. Nog steeds heeft Richard de mogelijkheid het kwaad te vermijden, maar toch sluit hij zich vrijwillig bij zijn mede-studenten aan. Maar is het werkelijk vrijwillig? Waar Raskolnikov een individuele moordenaar is die de moord pleegt voor eigen gewin, voelt Richard Papen de druk van de groep waar hij wil bijhoren. Hoewel hij de keuze heeft de groep links te laten liggen en zo onschuldig te blijven, bestaat het alternatief uit het verlies van kameraadschap en uit eenzaamheid. Zo analyseert *The Secret History* de oorzaak van het kwaad niet als een keuze, gemaakt in individuele vrijheid en onafhankelijkheid, maar als iets dat ontspringt aan een collectief waarin de keuzes van elk individu ondergeschikt zijn aan de eisen van de groep. Deze kwestie van individuele en collectieve verantwoordelijkheid maakt de vraag van goed en kwaad nog complexer, zoals we in deze eeuw helaas al te vaak hebben moeten ervaren en nu nog steeds ervaren. Aldus herdefinieert *The Secret History* de morele vragen van *Schuld en boete* door het tijdsverloop dat tussen de beide romans zit in de kwestie

te betrekken, een tijdsverloop waarin we hebben kunnen zien hoe het kwaad mensen kan verenigen en op zijn beurt het produkt kan worden van een collectief waarvan de som groter is dan de delen.

Geheime geschiedenis

De titel van Tartts boek, *The Secret History*, houdt verband met wat men het motief van verschijning en werkelijkheid kan noemen, het verschil tussen een Raskolnikov gezien aan de buitenkant en een Raskolnikov gezien van binnenuit. De titel slaat natuurlijk op die duistere kant van het leven van de studenten waar de buitenwereld niets van weet en dit motief speelt een belangrijke rol in de hele roman. We zien het bijvoorbeeld meteen al aan het begin van het boek, waar Richard

vertelt hoe hij constant verhalen verzint over zijn Californische verleden, zodat hij 'een nieuwe en veel bevredigender geschiedenis' kan opdissen over zijn achtergrond (15). Na de eerste leugen moet hij doorgaan met liegen en kwaad op kwaad stapelen, conform Sophocles' uitspraak, om zichzelf te beschermen tegen de mogelijkheid ontmaskerd te worden als degene die hij werkelijk is. Wanneer hij Julian en de studenten beschrijft, merkt hij op dat hij zich tot hun gedrag voelt aangetrokken juist omdat hun buitenkant zo gecultiveerd en bestudeerd is, in andere woorden, zo onwaarachtig. Dit komt zelfs bijna op het einde van de roman terug wanneer er wordt gerefereerd aan het feit dat George Orwell tegen een vriend zou hebben gezegd dat Julian Morrow een 'ijselijke kilheid' verbergt achter een masker van 'een buitengewoon sympathiek en hartelijk mens' overkomt (486).

De titel *The Secret History* is zo toepasselijk omdat hij verwijst naar een werk van de zesde-eeuwse Byzantijnse geschiedschrijver Procopius. Deze had de de glitter en de glorie van het keizerschap van Justinianus de Grote van het Oost-Romeinse Rijk beschreven in twee 'officiële' werken; daarnaast heeft hij ons een werkje nagelaten dat in het Grieks *Anekdota* heet, nl. 'Onuitgegeven zaken', omdat het boekje niet tijdens het leven van Procopius is verschenen. Het is echter bekend geworden onder een latere Latijnse titel die *De geheime geschiedenis* betekent. Het is zeer begrijpelijk dat Procopius het werkje zelf nooit openbaar heeft gemaakt, omdat hij daarin de werkelijkheid achter de façade van Justinianus' heerschappij laat zien. Justinianus, bekend als de welwillende heerser en grote wetgever, wordt ontmaskerd als een onzekere en wrede tiran die tevens de krachteloze slaaf is van zijn vrouw Theodora, een sadistische en bloeddorstige ex-prostituée. Justinianus' grote veldheer Belisarius, die met succes de grenzen van het Oost-Romeinse Rijk verlegde, wordt afgeschilderd als een nogal zwakke en naïeve man, die volledig wordt gedomineerd door zijn vrouw die heel wat karaktertrekken met Theodora gemeen heeft. Zelfs als slechts een klein gedeelte van de scènes en aantijgingen die Procopius in zijn *The Secret History* heeft opgetekend, waar zijn, dan leidt het geen enkele twijfel dat de consequenties voor de schrijver verschrikkelijk zouden zijn geweest als hij het boek tijdens zijn leven openbaar zou hebben gemaakt of als de beschrevenen zouden hebben geweten waar hij mee bezig was. Dit alles is natuurlijk een passende achtergrond voor Tartts roman; *The Secret History* is derhalve een goed gekozen titel. Wanneer we Tartts kennis van het Grieks en het verhaal van haar roman erbij betrekken, dan zou men zelfs kunnen suggereren dat de titel *The Secret History* ook nog speelt met de Griekse betekenissen van het woord 'history' of 'historia', namelijk, 'onderzoek' en 'het verslag van een onderzoek', maar dit is slechts zeer speculatief.[11]

Leven zonder nadenken

Zoals al eerder gezegd toont Boek II de psychologische effecten van hun misdaad op de vijf moordenaars. Het blijkt dat de keten van gebeurtenissen op sommigen een meer verwoestende uitwerking heeft dan op anderen. Charles bijvoorbeeld wordt uiterst paranoïde en kan zijn drankgebruik niet meer onder controle houden. Op het eind van het boek probeert hij zelfs Henry te doden omdat hij hem als de oorzaak van alle ellende ziet. Wanneer Charles' poging faalt, pleegt Henry zelfmoord.

Aanvankelijk leek hij juist degene te zijn die het meeste baat had gehad bij het Dionysische ritueel: hij noemt zelfs de nacht van de moord op de boer de belangrijkste nacht van zijn leven omdat het hem geschonken had wat hij altijd al wilde: ‘Leven zonder nadenken’ (469). Vóór die bewuste nacht was hij nimmer in staat geweest om waarachtige gevoelens te hebben en van het leven te genieten zonder de verdrukking van zijn emoties door zijn neiging alles verstandelijk te beredeneren. De Dionysische ervaring bevrijdde hem hiervan en liet hem zien dat de wereld ongekende mogelijkheden had nu hij vrij was om te doen wat hij wilde. Richard Papen moet met schrik toegeven dat hij zich na Bunny's moord ook zo voelt.

Hoewel dit suggereert dat zowel Henry en Richard er door hun daden op vooruit zijn gegaan, blijkt dit toch niet zo te zijn. Op het

einde lezen we dat Richard gefascineerd is geraakt door de zeventiende-eeuwse Engelse toneelschrijvers en hun 'treacherous universe' van 'sin unpunished' en 'innocence destroyed' (512; de Nederlandse vertaling heeft deze kwalificaties weggelaten). Volgens hem begrepen deze schrijvers 'de talloze listen waardoor het kwaad zich als goed kan voordoen', en drongen ze feilloos door 'tot de kern van de zaak, het rotte wezen van de wereld.' (517). Zo lijkt *The Secret History* ogenschijnlijk de *Bildungsroman* van Richard die een reis heeft gemaakt vanuit het zonnige maar oppervlakkige Californië naar 'the heart of darkness' van het menselijk bestaan. Maar als we terugbladeren in het boek naar de beschrijving van Plano op pagina 18, dan zien we dat Richards duistere ervaringen alleen maar bevestigd en versterkt hebben wat hij eens al in een sombere bui had opgeschreven:

> Deze stad heeft voor mij een geur van rotting, de geur van rotting die rijp fruit afgeeft. Nergens is het gruwelijke proces van geboorte, copulatie en dood... ooit zo beestachtig of geflatteerd geweest; hebben zoveel mensen zoveel geloof gehecht aan leugens, wisselvalligheid en dood dood dood.

Zo laten we Richard aan het eind van *The Secret History* achter in een situatie waarvan niet gezegd kan worden of deze ooit zal leiden tot een meer gelukkige, of liever, minder ongelukkige gesteldheid. Het enige wat te zeggen valt, is dat Richard in de loop van het boek de werkelijkheid van de wereld heeft leren kennen waarover hij zich op de eerste plaats toch al geen illusies maakte.

Purgatorium

Henry pleegt uiteindelijk zelfmoord; net als Raskolnikov aanvaardt hij zijn straf om te boeten voor zijn misstap. Op de laatste bladzijden van het boek verschijnt hij aan Richard in een droom. Dit suggereert de mogelijkheid van het bestaan van een leven na de dood, omdat de lezer deze droom kan verbinden met Julians college over de *Ilias* en zijn beschrijving van de verschijning van de dode Patroklos aan zijn vriend en strijdmakker Achilles: 'De doden verschijnen voor ons in dromen... want dat is de enige manier waarop ze ons zichzelf kunnen tonen; wat wij zien is alleen maar een projectie van grote afstand, licht dat schijnt van een dode ster...' (526).[12] De slot-scène van *The Secret History* beschrijft hoe Richard zich in zijn droom in een oude stad à la London bevindt. Het is nacht, 'de straten waren donker, gebonbardeerd, leeg.' Terwijl hij temidden van de ruïnes en ingestorte gebouwen loopt, bemerkt hij dat er weer nieuwe gebouwen uit de ruïnes oprijzen. Hij betreedt één van die nieuwe gebouwen, 'net een laboratorium of een museum'. Daar ziet hij een machine 'met metalen onderdelen die in en uit elkaar gleden en in zichzelf terugvielen om nieuwe beelden te vormen', zoals de piramiden en het Parthenon. Plotseling verschijnt daar Henry die nog steeds de fysieke sporen van zijn zelfmoord draagt. We weten niet zeker of hij nu dood of levend is, en of dit een soort *Purgatorio* is. De beschrijving van de stad, van de zwervende protagonist en van de ontmoeting met de 'geest' roept voor de lezers van Eliot sectie II, vers 78-149 van 'Little Gidding' op, de laatste van Eliots *Four Quartets.* Daar beschrijft de dichter in *terza rima* als een eerbetoon aan

Dante een Dante-achtig vizioen van London na een Duitse luchtaanval in de Tweede Wereldoorlog. Terwijl hij door de verlaten straten loopt ontmoet de dichter in Eliots gedicht ‘a familiar compound ghost’ tijdens ‘this intersection time/Of meeting nowhere, no before and after’. Deze geest wil niets weten van het verleden,

> For last year's words belong to last year's language
> And next year's words await another voice,
> But, as the passage now presents no hindrance
> To the spirit unappeased and peregrine
> Between two worlds become much like each other,
> So I find words I never thought to speak
> In streets I never thought I should revisit
> When I left my body on a distant shore.

(Eliot, p. 194)

De geest openbaart dat de drie geschenken van ouderdom bestaan uit het reinigen van drie zonden, en wel die van de wellust, van de naijver (de 'conscious impotence of rage/At human folly'), en van de trots. Dit maakt deze passage in Eliot tot een soort samenvatting van gedeelten van Dante's *Purgatorio*; de geest in 'Little Gidding' vertelt de dichter verder over

> the rending pain of re-enactment
> Of all that you have done, and been: the shame
> Of motives late revealed, and the awareness
> Of things ill done and done to others' harm
> Which once you took for exercise of virtue.
> Then fools' approvai stings, and honour stains.
> From wrong to wrong the exasperated spirit
> Proceeds, unless restored by that refining fire
> Where you must move in measure, like a dancer.'
> The day was breaking. In the disfigured street
> He left me, with a kind of valediction,
> And faded on the blowing of the horn.

(Eliot, p. 194-95)

Net als de geest in het gedicht van Eliot zit Henry in Richards droom vast in een soort vagevuur of morele tussenfase. Hij vertelt Richard dat hij niet echt gelukkig is waar hij is maar dat hij gedwongen is hier een poosje te blijven. Dan verlaat hij Richard die de roman eindigt met de woorden: 'Ik keek hem na toen zijn rug in de lange, glanzende gang verdween.' (528). Wij als lezers verlaten Henry dus min of meer op hetzelfde punt als de geest in Eliots *Little Gidding*, de geest die nog niet gezuiverd is door het reinigende vuur van Dante's *purgatorio.* Zo verlaten we Henry ook op hetzelfde punt als we Raskolnikov achterlaten in *Schuld en boete*, die in het strafkamp in Siberië zich bezighoudt met het lezen in de Bijbel maar nog niet zijn volledige morele redding heeft verkregen. *The Secret History* stopt dus, zoals *The Waste Land*, na de cultuur waarvan het een produkt is, in kaart te hebben gebracht zonder een definitief oordeel over die cultuur te vellen.

Bestseller

Waardoor is *The Secret History* nu zo'n bestseller geworden?

Afgezien van welke literaire kwaliteit van de roman dan ook had het boek al een zekere reputatie, zelfs voordat het werd gepubliceerd; dit dankzij Tartts invoedrijke literaire agent Amanda Urban, tevens de vertegenwoordiger van Bret Easton Ellis. Urban zorgde ervoor dat de uitgever Alfred E. Knopf $450.000 dollar bood voor het manuscript, het hoogste bedrag ooit betaald voor een literair debuut. Dit alleen al maakte Donna Tartt tot een soort beroemdheid en gaf haar een enorme voorsprong op andere debutanten in de strijd om de aandacht van de critici. Deze voorsprong werd nog vergroot door haar eerste grote interview met James Kaplan in Vanity Fair, een glossy tijdschrift dat serieuze journalistiek en literatuur combineert met glamour en 'human interest' - een tijdschrift dus dat appelleert aan de smaak van de intellectuele elite van de jaren '90. (Het is ook niet onbelangrijk om te vermelden dat

Vanity Fair wordt uitgegeven door het hetzelfde concern (Newhouse) waar ook de uitgeverij Knopf onder valt.) In zijn interview creëerde Kaplan het haast mythische beeld van de intellectuele, meisjesachtige, charmante, welbelezen kleine auteur met een vertederende zuidelijke accent die Griekse literatuur, cultuur en filosofie studeerde aan het Bennington College te Vermont. Het valt niet te ontkennen dat uiterlijk en presentatie meer dan ooit belangrijk zijn om je 'produkt' te slijten en hoewel Donna Tartt dit misschien niet wilde, werd een aanzienlijk deel van de aandacht van de media aan haarzelf besteed. (De vergelijking met Annie Cohen-Solal die een paar jaar geleden dankzij een interview met Adriaan van Dis meer exemplaren van haar biografie van Jean-Paul Sartre verkocht dan voor mogelijk was gehouden, is vaak getrokken.)

Tartts boek verschijnt in een periode waarin de scheidslijn tussen de traditionele ‘elitaire’ en ‘populaire’ cultuur steeds meer vervaagt. Zo gebruikt Tartt elementen van het genre van de thriller-detective, zoals Umberto Eco dat heeft gedaan in *De naam van de roos* of Peter Ackroyd in *Hawksmoor.* Tegelijkertijd is het genre van de thriller zelf meer en meer ‘respectabel’ geworden in de ogen van de culturele elite, niet in de laatste plaats vanwege de neiging van sommige beoefenaars van het genre om de suspense-elementen te combineren met een groeiende en diepgaande aandacht in de psychologische en morele motivatie van hun karakters. Met andere woorden, bij deze schrijvers heeft het genre een deel van het puur onderhoudende verloren en heeft het de meer ‘traditioneel-literaire’ aanpak van de plot omarmd. Men kan hierbij denken aan de latere Dalgliesh-romans van P.D. James, zoals *A Taste for Death* en *Devices and Desires*, aan *Presumed Innocent* en *The Burden of Proof van Scott Turow*, en aan *Degree of Guilt v*an Richard North Patterson. Deze boeken hebben een brug helpen slaan tussen de ‘gewone’ en de ‘literaire’ lezer, en dus de combinatie van het traditioneel ‘elitaire’ en ‘populaire’ acceptabeler gemaakt. Ook Donna Tartt vervult zo'n brugfunctie, en hoewel ze wellicht meer past in de ‘literaire’ traditie van Eco en Ackroyd, lijdt het geen twijfel dat één van de sleutelwoorden in elke recensie, namelijk ‘moord’, aanzienlijk heeft geholpen om het verkoopcijfer omhoog te jagen.

Tartts roman profiteert ook van de herwaardering van en hernieuwde interesse in de Griekse en Latijnse klassieken gedurende de laatste jaren. (Het is, tussen haakjes, nogal ironisch dat dit gepaard is gegaan met een langzame, maar welhaast onverbiddelijke daling van het aantal professionele classici.) Hoewel een volledige verklaring voor deze klassieke ‘revival’ het onderwerp van dit artikel te boven gaat, kan men toch in het kort enige factoren aanwijzen die daartoe hebben bijgedragen zoals de terugkeer naar autoriteiten en vaststaande waardepatronen, de terugkeer naar ‘rechttoe-rechtaan’ teksten na de periode van Postmoderne experimenten - hoewel wellicht het Postmodernisme meer een zaak van academici dan van gewone lezers is geweest -, en een algemene nostalgie naar het verleden. En een niet onbelangrijke factor, hoe cynisch ook, is dat een zekere bekendheid met de klassieken, hoe diepgaand of hoe oppervlakkig ook, tegemoetkomt aan de huidige eis van ‘cultureel correct’ of ‘verantwoord’ gedrag. *The Secret History* past perfect in dit beeld en voldoet tevens aan het bijkomende aspect van het quasi-nochalant kunnen citeren en verwijzen om zo een indruk van algemene belezenheid te geven, iets wat tevens een verklaring biedt voor de toenemende verkoop van citaten-woordenboeken, van de serie ‘Bluff Your Way In...’, en van de neiging van sommige critici en academici om een eerste zin van een stuk te beginnen met een verwijzing naar Plato, Nietzsche, Wittgenstein, Derrida, Madonna en Puglia.

Een verdere verklaring zou kunnen zijn dat Tartt de nadruk legt op het irrationele en het probleem van het nihilistische in een tijd waarin er weer een vernieuwde belangstelling te ontwaren valt voor het occulte en het religieuze. Daardoor zou *The Secret History*, weleens hetzelfde publiek kunnen hebben bereikt dat zich ook heeft kunnen uitleven met het bekijken en analyseren van de esoterische, cinematografische en literaire aspecten van de David Lynch-t.v. serie *Twin Peaks.*

Een laatste - cynische - verklaring is misschien wel die van het lawine-effect dat ook optreedt bij verkiezingen: men wil met de winnaar geassocieerd worden. Daartoe moet echter altijd eerst een doelgroep worden overtuigd, en in Tartts geval is dat de schimmige groep geweest die, op de basis van onverklaarbare en ondefinieerbare

wetten, bepaalt wat wel en niet ‘cultureel correct’ is op het gebied van de kunsten. Recentelijk heeft HP/De Tijd hier al bij stilgestaan zonder een duidelijke verklaring te kunnen bieden. Wellicht dat het zoeken naar de gemeenschappelijke factor tussen het succes van *The Secret History*, *De Ontdekking van de Wereld*, *Wild Swans*, *Betty Blue*, *The Piano* en Gorecki's *Derde Symfonie* nog een aardig promotie-onderzoek zou opleveren.

Eindnoten:

1. Om het artikel niet al te zeer Engelstalig te laten zijn, zijn de citaten uit *The Secret History* grotendeels ontleend aan de Nederlandse vertaling *De verborgen geschiedenis*, vert. Barbara de Lange, Amsterdam 1993. Wanneer Tartt echter citeert uit een Engelstalig werk zijn de citaten ontleend aan de 1992 hardback Viking-editie.
2. *The Secret History* geeft twee aardige definities van de studie klassieken. Eén is van de hand van Julian: ‘de heerlijkste vorm van *spelen*’ (39), de andere wordt gegeven door de Dean of Admissions die in een dronken bui verklaart dat de klassieken ‘*Oorlogen en homo's*’ zijn. Richard Papen voegt hieraan toe: ‘Een pittige en vulgaire uitspraak, dat wel, maar zoals in veel van dergelijk aforistische platitudes zat er een kern van waarheid in’ (59).
3. Niettemin wil ik toch even stilstaan bij enkele van de verwijzingen en citaten. Homerus en Callimachus schijnen Tartts twee favoriete Griekse dichters te zijn, als men afgaat op de frequentie van verwijzingen naar hun werk in *The Secret History.* Het is interessant dat alle Homerische verwijzingen met de *Ilias* te maken hebben, en de *Odyssee* volledig buiten beschouwing wordt gelaten. Zie, bijvoorbeeld, de p. 196, 203, 368, en 526. Richard Papens favoriete Homerische versregel gaat ‘over Pallas Athena en de schrikwekkende, stralende ogen’ (45), i.e. *Ilias* I.200. Hier herkent Achilles Παλλαδ□ Αθηναιην - δεινω δε οι οσσε φαανθεν. De epigrammen van de Hellenistische dichter Callimachus (ca. 305-240 v.C.) vormen één van de essay-opdrachten van Julian. Richard kiest epigram 22 dat hij op p. 190 van de Engelse editie van *The Secret History* (p. 197 van de Nederlandse vertaling) citeert in de vertaling van G.R. Mair in de tweetalige Loeb Classical Library (London/Cambridge, Mass. 1955). Een paar pagina's verder citeert Henry uit Callimachus' *Hymne tot Zeus*, vers 10-11: *‘In Parrhasia it was that Rheia bore thee... where was a hill sheltered with the ticket brush...*’ (197), opnieuw in dezelfde vertaling van Mair (vgl. p. 203-04 van de Ned. vertaling). Op p. 302 merkt Henry op dat zij nu beter af zijn nu Bunny dood is, waarop Charles bijterig antwoordt: ‘Sommigen van ons, zul je bedoelen.’ ‘Henry glimlachte wrang. “Ach, dat weet ik nog zo net niet,” zei hij. “*Pellaíou bous mégas ein* Aídèi.” Dit betekende zoiets als: In de onderwereld kost een groot rund maar een stuiver; maar ik wist wat hij bedoelde en ondanks mezelf moest ik lachen. In de oudheid geloofde men dat alles heel goedkoop was in de hel.’ (302) Dit Griekse citaat is wederom van Callimachus; het is de laatste regel van epigram 15 in de editie van Mair.
   De discussie tussen de studenten op p. 73 ‘over de vraag of de oerchaos bij Hesiodus louter lege ruimte was of chaos in de tegenwoordige betekenis van het woord’ refereert naar de *Theogonie* van Hesiodus (ca. 700 v.C.) dat verhaalt over de geboorte der goden en dus een belangrijke bron vormt voor onze kennis van de Griekse mythologie.
   Gezien de voorkeur van Julian/Donna Tartt voor de Griekse cultuur is het wellicht geen verrassing dat er slechts enkele referenties naar de Latijnse literatuur in het boek te vinden zijn. Zie, bijvoorbeeld, p. 343 voor een verwijzing naar de dode stuurman Palinurus uit Vergilius' *Aeneis* Boek V, en p. 206 en 235 voor twee verwijzingen naar Plinius. Er zijn twee Latijnse citaten: *hinc illae lacrimae*, ‘vandaar die tranen’ (524) uit de *Andria* van de Romeinse komediedichter Terentius, maar hier gebruikt, zoals gewoonlijk bij deze woorden, als een spreekwoord om de bron van verdriet aan te duiden; en de regel ‘die ogen, die handen, die blikken - *sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat*’ (38) is een citaat uit *Aeneis* III.490 waar Andromache, de vrouw van Hector, zich haar dode zoon Astyanax herinnert: ‘hij had zulke handen, zulke ogen, zo'n uiterlijk’.

Een waarschijnlijk ook voor Engelstalige lezers obscure referentie naar de Engelse literatuur is te vinden in een passage waarin Richard beschrijft dat hij niet kan slapen, en door het raam naar buiten kijkt 'achter mijn schim in het glas (*Waarom zo bleek en mat, zoete minnaar?*)' (463); het citaat in de originele versie van *The Secret History (Why so pale and wan, fond lover?)* (457) is ontleend aan *Aglaura* IV.I. *Song* van Sir John Suckling (1609-42):

> Why so pale and wan, fond lover?
> Prithee, why so pale?
> Will, when looking well can't move her,
> Looking ill prevail?
> Pithee, why so pale?

Een andere verwijzing die niet in de tekst zelf wordt geïdentificeerd is te lezen in een brief van Francis aan Richard, waarin hij de volgende versregel citeert omdat hij altijd al had gehoopt dat hij 'nog eens de gelegenheid zou krijgen om die te gebruiken' (517-18): '*Mais, vrai, j'ai trop pleuré! Les aubes sont navrantes*'; dit is vers 89 van Arthur Rimbauds *Le Bateau Ivre.* De twee Engelse gedichten waarnaar verwezen wordt in de passage waarin Henry een gedicht van A.E. Housman voorleest bij Bunny's begrafenis, 'The Charge of the Light Brigade' and 'In Flanders' Field', zijn van respectievelijk Alfred Lord Tennyson en John McCrae; hoewel het laatste gedicht nu vrijwel onbekend is, was het één van de meest populaire gedichten in de Eerste Wereldoorlog. Julian oppert dat het misschien wel toepasselijker zou zijn geweest als Henry niet uit Housman maar iets uit de *Phaedo* had voorgelezen (403), Plato's dialoog over de onsterfelijkheid van de ziel.

4. T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, London: Faber 1969, p. 15. Alle andere citaten uit Eliots poëzie zijn aan deze uitgave ontleend.
5. Andere verwijzingen naar Milton vindt men op p. 67 waar Charles aan Bunny en Henry bijnamen geeft die tevens titels zijn van twee gedichten van Milton, 'L'Allegro' and 'Il Penseroso'; op p. 394 beweert Richard dat voor Bunny's begrafenis een lezing uit Miltons grote elegie *Lycidas* toepasselijk zou zijn geweest.
6. T.S. Eliot, 'Dante' in *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode, London: Faber 1975, p. 220. Dante's *Purgatorio* XXVI, 145-48, beschrijft hoe de Provençaalse dichter Arnaut Daniel zich richt tot Dante en zijn verhaal eindigt met de woorden: '"Ara vos prec, per aquella valor/que vos guida al som de l'escalina,/sovegna vos a temps de ma dolor."/Poi s'ascose nel foco che gli affina'; '"Ik smeek u bij de macht die u boven aan de trap naar de hemel brengt, mijn verdriet te rechter tijd te gedenken." Na deze woorden trok hij zich weer terug in het louterend vuur.' (vert. Frans van Dooren, Amsterdam/Baarn 1987, p. 274).
7. Zie E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1951 (p. 64-101 en 270-82).
8. Friedrich Nietzsche, *De geboorte van de tragedie*, vert. Kees Vuyk, Amsterdam 1987, p. 103.
9. Zo kan trance of extase autosuggestief worden opgewekt; zie Dodds, p. 73 ev.
10. OPZIJ no. 4, April 1993, p. 63. Tartts citaat klopt echter niet helemaal. In Sophocles' *Elektra* vers 233-36 kunnen we lezen hoe het koor Elektra adviseert haar gedrag tegenover Aigisthos en Klytaimnestra, de moordenaars van haar vader, te matigen. Het koor zegt in de verzen 233-35: 'Ik raad je nu met de beste bedoeling aan, zoals een trouwe moeder, om geen verderf aan verderf toe te voegen', waarop Elektra antwoordt: 'Maar waar ligt de grens/maat van slechtheid?' (vers 236).
11. Met betrekking tot het Grieks valt nog op te merken dat Donna Tartts boek ook als een soort Griekse tragedie gelezen kan worden waarin de trotse protagonisten achtervolgd worden door een misstap uit hun verleden. Hun tragische karakterfout, zoals in elke andere grote tragedie, is *hybris*, en deze leidt uiteindelijk tot hun onvermijdelijke ondergang. Zoals Richard stelt in de allereerste alinea van Boek I: 'Zou er buiten de literatuur zoiets bestaan als "de fatale fout", die opvallende donkere barst die dwars door een leven loopt? Vroeger meende ik van niet. Nu meen ik van wel. En ik denk dat dit de mijne is: een morbide verlangen naar het pittoreske, koste wat het kost.' (15).
12. De passage uit de *Ilias* waarnaar Julian refereert in *The Secret History* is Boek XXIII, vers 62-107.

Josje Kraamer
‘Geleidelijk aan word ik een ander’
Over het werk van Paul Auster

De Amerikaanse schrijver Paul Auster (1947) schreef met *The New York Trilogy* (*City of Glass*, 1985; *Ghosts*, 1986; en *The Locked Room*, 1986) drie ‘anti-detectiveverhalen’, een populair postmodern literair genre waartoe bij voorbeeld ook ‘De dood en het kompas’ van Jorge Luis Borges, *The crying of Lot 49* van Thomas Pynchon en - in Nederland - *De nietsnut* van Frans Kellendonk gerekend worden. Het anti-detectiveverhaal is volgens veel literatuurwetenschappers hét paradigma van de postmoderne literaire verbeelding; in een dergelijk verhaal immers, waarin uiteindelijk door de detective niets wordt gevonden en waarin de lezer dus geen oplossingen krijgt aangereikt, kan men een thematisering zien van de ontologische twijfel die voor het postmodernisme zo kenmerkend is.

In een klassieke detectiveroman worden de personages in verband gebracht met een onderliggende, onzichtbare psychologische motivatie die relatief onveranderlijk is. Voor moord is er altijd een motief en dit motief leidt vrijwel automatisch naar de dader. In de postmoderne detectiveroman daarentegen ontbreekt een dergelijk kader van continuïteit en causaliteit. Of zoals Brian McHale in zijn studie *Constructing postmodernism* (1992) naar aanleiding van *The New York Trilogy* constateert: hier zijn alle mysteries onopgelost gelaten en detectives, cliënten en verdachten wisselen op abrupte wijze van rol. De werelden die Auster creëert, hangen aan elkaar van toevalligheden, en anders niet.

Maar valt er dan niets zinnigs te zeggen over de mysteries in *The New York Trilogy*? Natuurlijk wel, en misschien zijn zelfs wel alle geheimen tot op zekere hoogte te ontraadselen. Maar daarvoor is het wel noodzakelijk om op een bijzondere manier te zoeken.

Verborgen betekenis

Susanne Kappeler maakt in haar boek *Writing and reading in Henry James* (1980) een interessant onderscheid tussen het traditionele detectiveverhaal en het ‘detectiveverhaal’ dat iets *diepers* verborgen houdt, dat slechts heel langzaam en door middel van een inspannend en zorgvuldig leesproces wordt onthuld. Om te beginnen merkt Kappeler op dat het traditionele detectiveverhaal - waarbij de lezer als een soort detective op zoek gaat naar ‘clues’ opdat hij de dader eerder kan ontmaskeren dan de detective zélf - als een metafoor kan worden beschouwd: de tekst allegoriseert in de speurtocht naar de moordenaar het zoeken naar een verborgen betekenis.

Openlijker wordt, volgens Kappeler, naar een verborgen betekenis gezocht in het anti-detectiveverhaal. Een dergelijke, meer experimentele tekst zet de lezer er bijna expliciet toe aan naar iets anders te speuren dan naar zo iets banaals als een moordenaar.

Het voorbeeld dat door Susanne Kappeler wordt aangehaald is dat van *The Aspern Papers* (1888) van Henry James, waarin de protagonist als een detective op zoek gaat naar de in de titel vermelde documenten. De lezer volgt hem op deze tocht en

bij ontstentenis van een moordenaar - en zelfs de documenten in kwestie, de ‘Aspern Papers’, blijven lange tijd uit zicht - raakt hij, de lezer, er al spoedig van overtuigd dat de tekst een ander, ‘dieper’ mysterie herbergt. Het is James' bedoeling, beweert Kappeler, dat de lezer wat beter naar de tekst kijkt door bijvoorbeeld scherper dan normaal de protagonist in het oog te houden; zijn de stappen van een speurder als Sherlock Holmes vaak goed te volgen en maakt hij bij de uiteenzetting van die stappen een betrouwbare indruk, de ik-figuur via wiens ogen we de geschiedenis van *The Aspern Papers* krijgen voorgeschoteld, blijkt naarmate het verhaal vordert minder en minder te vertrouwen. Dit heeft voor de oplettende lezer ingrijpende consequenties. Kappeler schrijft: ‘The narrator is now his principal suspect whose narrative is a cunning attempt to disguise his traces

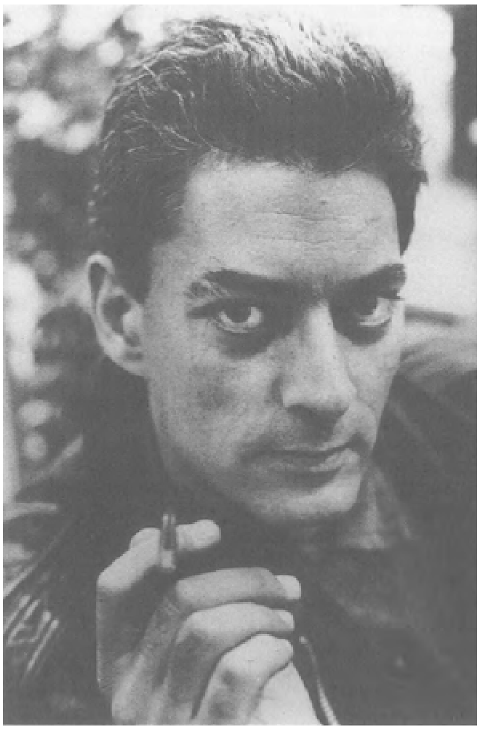
like a murderer.' Zo blijkt dus uiteindelijk dat de verteller het heeft gedaan.

Achter de tekst

In het anti-detectiveverhaal zet de tekst de lezer er op allerlei manieren toe aan wat verder te kijken dan zijn neus lang is. Zo legt Frits Goudvis, de hoofdfiguur uit Kellendonks *De nietsnut* (1979), net voorbij het begin van de roman bij wijze van waarschuwing uit wat er zoal schort aan traditionele detectives. De vraagstelling is in dergelijke teksten verkeerd, zo meent hij. Wanneer je een lijk aantreft is namelijk niet de eerste vraag die in je opkomt: Wie heeft dat gedaan? maar: Hoe kan iemand die pas nog leefde er nu zó bijzitten? En: Hoe kan iets dat er net nog was, 's mans ziel, nu spoorloos verdwenen zijn? Deze vragen verdwijnen in een traditionele detective onder een reeks bizarre verwikkelingen, die afleidt van het eigenlijke probleem, 'zodat je ten slotte, wanneer de meesterspeurder de dader aanwijst, het raadsel als opgehelderd beschouwt en tevreden het boek dichtklapt.'

Door bij monde van zijn hoofdpersoon zo expliciet uit te leggen wat er mis is met traditionele detectiveverhalen, bereikt Kellendonk indirect het tegenovergestelde effect: zíjn lezer zal zich niet laten afleiden van het eigenlijke probleem, maar door de reeks verwikkelingen heen kijken en zich concentreren op een ander, dieper niveau van de tekst.

Aan het begin van *The New York Trilogy*, in *City of Glass*, neemt Paul Auster een vergelijkbare voorzorgsmaatregel als die Kellendonk in *De nietsnut* heeft ingebouwd, door op te merken dat de lezer de wereld ziet door de ogen van de detective, en dus 'alert [is] geworden op de dingen om hem heen, alsof die hem iets kunnen zeggen, alsof ze, door de aandacht die hij nu aan ze besteedt, meer kunnen gaan betekenen dan het simpele feit dat ze bestaan.'



Paul Auster (foto: Lutji Ozkok)

Met de romans en verhalen van Paul Auster is echter nóg iets merkwaardigs aan de hand (en misschien geldt dit ook wel in meer of mindere mate voor de verhalen en romans van James en Kellendonk, maar daar zal ik hier verder niet al te uitgebreid op in gaan), namelijk het volgende. Beweerde Kappeler dat de lezer door goed te speuren erachter komt dat de verteller het heeft gedaan, bij Auster verwerven ook sommige personages op een gegeven moment dit inzicht. Zij blijken over het wonderlijke vermogen te beschikken als het ware *achter* de tekst te kunnen kijken waar ze zelf in zitten. Op die manier

krijgen ze de beschikking over kennis die hun hele 'leven' overhoop gooit. Heel erg duidelijk is dit het geval in *Ghosts* (in het Nederlands in vertaling verschenen onder de titel *Schimmen*), het middenstuk van *The New York Trilogy.*

Geen uitgang

'De plaats is New York, de tijd de tegenwoordige, en in geen van beide komt ooit nog verandering.' En: 'Het is 3 februari 1947.' Aanvankelijk lijkt het erop dat Auster de gebeurtenissen in *Schimmen* in een even concrete als realistische ruimte en tijd plaatst. Maar deze kloek gepresenteerde 'werkelijkheid' wordt al spoedig een stuk schimmiger, wanneer Auster opmerkt dat het verhaal zich in Brooklyn Heights afspeelt (dit is nog steeds concreet), Orange Street wellicht (dit is al wat minder stellig), om uiteindelijk tot de conclusie te komen dat het er eigenlijk allemaal niet toe doet: 'Genoeg couleur locale.' Het woord kleur ('couleur') valt, het verhaal speelt zich in Orange Street af en bovendien blijkt dan ook nog eens dat de hoofdpersoon Blauw heet. Ook alle overige personages dragen kleuren als naam; kortom, golfjes fictie stromen de zee van werkelijkheid binnen. De 'werkelijkheid' blijkt dan niets anders dan een decor te zijn geweest waarin de tekst tot leven kon komen. In hoog tempo buitelt het verhaal de realistische werkelijkheid uit en zijn eigen fictionele werkelijkheid tegemoet.

Een soortgelijke val maakt Blauw. Aanvankelijk is er niets met hem aan de hand. Er wordt over hem opgemerkt dat hij altijd snel aan de dingen voorbijging, dat hij nooit verder keek dan de oppervlakte, dat hij altijd heeft genoten van de wereld als zodanig en dat hij nooit méér verlangde van de dingen dan dat ze er zouden zijn. Hier komt verandering in als hij uit hoofde van zijn beroep, hij is privé-detective. Zwart moet gaan volgen. Nu Blauws hele leven zich concentreert op het volgen van Zwart, begint hij te denken aan dingen die nooit bij hem zijn opgekomen. Hij constateert: 'Ik ben aan het veranderen [...].' En: 'Geleidelijk aan word ik een ander.' Blauw doorloopt een ingewikkeld proces, dat ertoe leidt dat hij zich uiteindelijk realiseert dat hij een personage in een tekst is. Dit is, dat kan niet anders, een onthutsend inzicht. Blauws positie is enigszins te vergelijken met die van Isabel Archer in *The Portrait of a Lady* (1881) van Henry James. Over deze roman merkte Frans Kellendonk in het essay 'Lijsten en kooien. Henry James en het probleem van de kennis' (*De veren van de zwaan*, 1987) onder meer op:

> James dacht over de techniek van het vertellen in ruimtelijke termen, ontleend aan de schilderkunst en de architectuur. In zijn voorwoord bij *The Portrait of a Lady* spreekt hij over 'the house of fiction', dat vele ramen telt die elk een eigen, uniek uitzicht bieden op het menselijke verkeer buiten. De roman zelf noemt hij een ruim en vierkant huis dat hij steen voor steen heeft opgetrokken rond zijn heldin Isabel Archer - een huis dat bij zijn voltooiing geen uitgang blijkt te hebben.

Blauw komt er uiteindelijk achter dat hij opgesloten zit in 'the house of fiction' (in dit verband is het veelzeggend dat het derde deel van *The New York Trilogy* als titel

The Locked Room meekreeg), en vraagt zich prompt af hoe hieruit te ontsnappen: ‘Hoe komt hij uit de kamer die het boek is waaraan verder geschreven zal worden zo lang hij in die kamer blijft.’ Blauw verandert van een braaf romanpersonage, dat precies doet wat de tekst hem voorschrijft, in een subversief subject. Hij begint te morrelen aan het ‘framework’ van de tekst: ‘Hij moet doorgaan met ontwrichten, waar hij maar kan, een beetje hier, een beetje daar, aan alle raadsels blijven morrelen tot het hele bouwsel begint te verzwakken, net zolang tot het hele ellendige geval omver dondert.’

Strak keurslijf

De werkelijke tegenspeler van Blauw blijkt overigens niet Zwart maar Wit te zijn. Wit heeft Blauw de opdracht gegeven Zwart te volgen, waarbij het Blauw niet is toegestaan anders dan via een anonieme postbus met Wit

in contact te treden. Op een gegeven moment slaagt Blauw er echter in Wit en Zwart als een en dezelfde persoon te identificeren: Wit = Zwart. Eerst dán doorgrondt Blauw zijn werkelijke situatie: Wit is als Zwart afgedaald in de door hemzelf gecreëerde fictionele wereld, en wacht daar vervolgens gespannen de gebeurtenissen af. Dit doet Wit uit fascinatie voor zijn eigen schrijverschap of zoals hij het, vermomd als Zwart, aan Blauw uitlegt in een van de zeldzame gesprekken die de twee hebben: 'We hebben het altijd over in de huid van een schrijver kruipen om zijn werk beter te begrijpen. Maar welbeschouwd valt daar niet veel te vinden - althans niet veel anders dan je in anderen zou aantreffen.' Wit daalt dus in zijn eigen tekst af om achter het geheim van zijn schrijverschap te komen. Een wonderlijke constructie, maar wel consequent. De ontraadseling van zijn schrijverschap valt immers nergens anders te vinden dan in de door hem zélf geschreven tekst - vrijwel onweerstaanbaar dringen zich hier de woorden van Harry Mulisch uit *archibald strohalm* (1952) aan mij op: 'Want het boek is een afgesloten kast en de sleutel ligt in de kast.' (Umberto Eco constateerde ooit al eens dat boeken altijd praten over andere boeken.)

Zoals we al zagen wordt Blauw, in tegenstelling tot Wit die er juist ín wil kruipen, beheerst door de wens uít de wereld van de tekst te stappen, een tekst die hij als een te strak keurslijf ervaart. Het schijnt hem toe dat de enige manier waarop dit kan gebeuren is: af te rekenen met Zwart (en dus ook Wit). Het besluit om 'iets' aan Zwart te doen, vervult Blauw echter met angst. Deze angst kan verklaard worden uit het gegeven dat Blauw (instinctief) begrijpt dat een ingrijpen in de existentie van Zwart, ook zijn eigen bestaan op losse schroeven zet. Immers: als Zwart (die tenslotte de schrijver Wit is) er niet meer is om Blauw te verzinnen, wat blijft er dan van Blauw over?

Fabel

De roman *Schimmen* blijkt een fabel te zijn over de totale omkering van allerlei schijnbaar vastliggende waarden: een schrijver daalt af in zijn eigen werk; een personage hunkert ernaar om uit die wereld te ontsnappen; en uiteindelijk blijkt niet zozeer de schrijver het reilen en zeilen van zijn personage gade te slaan, maar andersom. Een van de laatste opmerkingen die Zwart tegen Blauw maakt - voordat Blauw hém, en daarmee ook zichzelf vernietigt ('En vanaf dit moment zijn we in het ongewisse,' luidt niet voor niets de laatste zin van het boek) - is dan ook: 'Telkens als ik opkeek was je er; je observeerde me, volgde me, was altijd in de nabijheid met je borende blik. Je was mijn hele wereld. Blauw, en ik maakte je tot mijn dood. Jij bent het enige dat niet verandert, het enige dat alles eruit laat komen.'

De fabel blijkt dus ook een moraal te hebben: een schrijver kan niet ongestoord afdalen in zijn eigen fictionele wereld. Eenmaal dáár binnengestapt, kan hij niet meer terug. Hij maakt zich door dit te doen kleiner dan zijn personages, die over hem gaan heersen. De twee werelden van fictie en werkelijkheid, van schijn en wezen, raken op een ongeoorloofde manier met elkaar verstrengeld, en de poging twee werelden samen te brengen tot één, heeft tot gevolg dat er uiteindelijk niets overblijft.

Slaaf en slavendrijver

Wellicht dringt zich nu de volgende vraag op: is dit gegoochel met een schrijver die afdaalt in zijn tekst en een personage dat zich tegen zijn rol verzet nu allemaal niet meer dan een vrijblijvend postmodern spel? Ik meen van niet. Het onderzoek dat Auster in *The New York Trilogy* verricht is allerminst vrijblijvend. Het zegt namelijk iets over de manier waarop lezers en schrijvers met teksten dienen om te gaan. Wit maakt, door af te dalen in zijn tekst, de fout zich net zo klein te maken als zijn personages. Dit is een ethische vergissing, niet minder.

Het belang van deze ethische vergissing kan wellicht nog het beste worden toegelicht aan de hand van de opvattingen van een auteur die hier al eerder door mij met Auster in verband werd gebracht: Frans Kellendonk. In zijn essay ‘Het werk van de achtste dag. Over

de verhalen van F. Bordewijk' (eveneens in: *De veren van de zwaan*), legt hij uit: 'Wat we maken is altijd kleiner dan we zelf zijn; als we ons handwerk verafgoden worden we kleiner dan ons werk en zullen we steeds kleinere dingen maken.' Om uiteindelijk op te lossen in het niets. Dát is wat Wit overkomt in *Schimmen*: door in zijn eigen werk te stappen, verlaagt hij zichzelf en verdwijnt hij uiteindelijk. Blauw probeert zich daarentegen groter te maken dan hij is, namelijk: van een personage mens te worden, - met hetzelfde resultaat. Wit/Zwart (schrijver) en Blauw (personage) zijn aan elkaar geketend als een slavendrijver (Wit/Zwart) en zijn slaaf (Blauw), om een beeld te gebruiken dat regelmatig in de tekst voorkomt. Daarbij is het zaak dat beiden in de juiste verhouding tot elkaar staan, dat het personage niet de rol van de schrijver in wil nemen en andersom.

Postmodernisme?

Juist uit angst om voor al te vrijblijvend te worden versleten, verzet Paul Auster zich in interviews consequent tegen het klakkeloos indelen van zijn werk in de stroming van het postmodernisme. Zijn boeken zitten weliswaar vol met taalspelletjes en ook legt hij - zoals inmiddels wel duidelijk zal zijn - een voorliefde aan de dag voor personages die bezig zijn met het schrijven of het reconstrueren van een verhaal - en dat zijn typisch postmoderne kenmerken. Maar, zo zegt Auster:

> Ik vind het verschrikkelijk als mensen over mijn boeken praten als literaire puzzels. Ik schrijf over menselijke problemen, over zoektochten die voortkomen uit werkelijk bestaande emoties. Geen onderwerpen om vrijblijvend amusant over te doen. Als schrijver moet je je lezer deelgenoot maken van de dingen die je verontrusten. Wanneer je dat naar eer en geweten doet, zullen er altijd leemtes zijn - raadsels en pijnlijke onzekerheden over hoe de wereld in elkaar zit. *But these are no games!*
> (In een interview met Pieter Steinz, NRC Handelsblad, 28-10-1994)

Wie zich intensief met het werk van Paul Auster bezighoudt, en er ook zijn interviewuitspraken bij haalt, begint vroeg of laat inderdaad te twijfelen aan de bruikbaarheid van de term postmodernisme als etiket voor zijn werk. Een twijfel die nog versterkt wordt door het feit dat Auster niet alleen anti-detectiveromans heeft geschreven maar ook, onder het pseudoniem Paul Benjamin, een 'gewone' detectiveroman heeft gepubliceerd: *Squeeze Play* (1982). Maar misschien is dit heen en weer springen tussen verschillende genres juist wel weer uiterst postmodern? Hoe dan ook: in *Squeeze Play*, dat zich heel even aandient als onversneden *pulp fiction*, springen al snel alle typische Auster-trekjes uit *The New York Trilogy* weer in het oog. Taalspelletjes, expliciete literaire verwijzingen (zo valt er bij het betreden van een fors uitgevallen herenhuis te lezen: 'It was one of those New York mansions Henry James might have written about.'), maar vooral ook het inzicht van personages dat ze gevangen zitten in een tekst: het is allemaal aanwezig. 'The curtain had come down on the play, all the actors had gone home, and I was just another inanimate

prop collecting dust backstage,' constateert de hoofdpersoon, privé-detective Max Klein, halverwege de roman.

Meeslepen

De vraag of Paul Auster nu wel of niet een postmodern auteur is, of wat Auster daar zelf van vindt, lijkt me overigens niet van wezenlijk belang. Wat dit oeuvre zo fascinerend maakt, is de beweging die erin wordt gecreëerd, niet alleen door de spanning tussen de binnen- en buitenwereld van de tekst, maar ook door de onverzettelijkheid van de optredende personages: ze leggen zich niet neer bij de route die voor hen door de auteur is uitgestippeld maar komen er, zoals Blauw, tegen in opstand.

Tot nu toe heb ik vooral gewezen op de gevaren die hieraan verbonden zijn. Ik constateerde dat het met de personages Wit en Blauw niet goed afliep omdat zij zich niet neerlegden bij hun rol van respectievelijk schrijver en personage. Kellendonk wees al op het gevaar dat erin schuilt als we ons hand-

werk gaan verafgoden. Eenvoudig gezegd luidt de door Kellendonk in verschillende essays neergelegde poëtica als volgt: we moeten mensen niet beschouwen als goden en personages in een tekst moeten we niet beschouwen als mensen. Zo geredeneerd is het kortom gevaarlijk het kunstwerk als iets menselijks te beschouwen. In 'Idolen. Over het tweede gebod' (*De veren van de zwaan*) valt onder meer te lezen: 'Kunst moet nadrukkelijk onecht zijn. Ze mag niet meer geloof eisen dan ze voor zichzelf nodig heeft.'

Maar er is ook een andere kant van de medaille. Door op een mysterieuze wijze een eigen wil en een eigen bewustzijn te ontwikkelen, eisen Austers personages een flinke dosis geloofwaardigheid voor zich op. En ook dat lijkt me een noodzakelijke voorwaarde om te kunnen spreken van een geslaagd kunstwerk: geloofwaardigheid.

In interviews heeft Auster het nadrukkelijk over *mensen* wanneer hij over zijn personages spreekt. Zo zegt hij bij voorbeeld in het eerder aangehaalde interview in het NRC Handelsblad: 'De meeste van mijn romanfiguren zijn tamelijk vastberaden mensen, die in hun plannen worden gedwarsboomd door het lot - en dan weer met een nieuw plan verdergaan. Die onverzettelijkheid is het hart van mijn werk.' Auster praat hier over zijn romanfiguren niet zozeer als een schrijver, maar als een lezer. Een goede lezer laat zich immers door zijn lectuur meeslepen doordat hij geloof hecht aan het naïeve denkbeeld dat hij een waar verhaal aan het lezen is, of zoals Borges in een lezing over de *Divina Commedia* van Dante (opgenomen in *Zeven avonden*) heeft opgemerkt:

> Als we een toneelvoorstelling bijwonen weten we dat op het toneel verklede mensen staan die de hun in de mond gelegde woorden van Shakespeare, Ibsen of Pirandello herhalen. Maar wij nemen aan dat die mensen niet verkleed zijn; dat die verklede man die langzaam in de voorvertrekken van de wraak zijn monoloog afsteekt werkelijk de prins van Denemarken, Hamlet, is; wij geven ons over. In de bioscoop is het procédé nog merkwaardiger, want wij zien al niet meer iemand die verkleed is maar foto's van verklede mensen en toch geloven wij in hen zolang de projectie duurt.

Kellendonk achtte dit nu juist een gevaarlijk trelye van de kunst. En dat is het ook. Kunst wordt door het voor waar te houden vermenselijkt - zelfs groter gemaakt dan de mens. Maar aan de andere kant is dit ook onvermijdelijk: kunst is pas genietbaar als het voor waar wordt gehouden. Natuurlijk zijn de personages van Auster geen echte mensen, maar als lezer is het noodzakelijk je over te geven aan een zekere vrijwillige opschorting van ongeloof. Hoewel hij overduidelijk bordkartonnen werelden schept, is het wonderlijke dat Auster erin slaagt die op de een of andere manier vol te laten stromen met geloofwaardigheid.

Vliegen

Het uiterste experiment op dit punt heeft hij wel ondernomen in zijn tot nu toe laatste roman: *Mr Vertigo* (1994). Daarin wordt getoond wat de verbeeldingskracht allemaal

wel niet vermag: de zwaartekracht wordt er zelfs mee bedwongen. Walter Claireborne Rawley, de hoofdfiguur, leert vliegen en beheerst deze kunst juist zolang als hij zijn ongeloof weet op te schorten. Inzicht in het proces luidt het onvermijdelijke einde ervan in. Maar met behulp van enkel de verbeelding kan in principe het onmogelijke bereikt worden, of in elk geval het onmogelijke als mogelijk worden gepresenteerd: zolang Rawley in zijn droom gelooft, bestaat hij ook. Wanneer hij de moed laat zakken, spat de droom uit elkaar.

Het lijkt erop alsof Auster met *Mr Vertigo* de stelling heeft willen illustreren die hij al in *City of Glass* (1985; in het Nederlands in vertaling verschenen onder de titel *Broze stad*) naar aanleiding van Cervantes' *Don Quichot* ventileerde:

> [...] in hoeverre geloven mensen ongerijmdheden als die hun vermaak verschaffen? Het antwoord ligt voor de hand, nietwaar? Tot in het ongelooflijke. Want het is een feit dat we het boek nog steeds lezen.

We blijven het uiterst vermakelijk vinden. En dat is ook eigenlijk het enige wat we van een boek verwachten - dat het ons vermaakt.

Toeval

Dit is ook wat zeker niet in laatste instantie de kracht van de boeken van Auster bepaalt: wat ze ons verder ook leren over de verhouding tussen fictie en werkelijkheid en over de ethische gevaren die er verbonden zijn aan het onbekommerd heen en weer reizen tussen die twee gebieden, ze zijn vooral een bron van onophoudelijk vermaak. En daar komt nog bij dat als we Auster zelf moeten geloven alles toch uiteindelijk blijkt te berusten op toeval. Of zoals in *In the Country of Last Things* (1987; in het Nederlands vertaald als *In het land der laatste dingen*) te midden van allerlei geschetste verschrikkingen monter berustend geconstateerd wordt: ‘Onze levens zijn niet meer dan de som van veelvuldige toevallige gebeurtenissen en hoe uiteenlopend ze in hun bijzonderheden ook mogen zijn, de blauwdruk van al die levens kent dezelfde essentiële willekeur: dit en dan dat, en daarom, dit.’

En hier komen we, geloof ik, toch nog bij de kern van Blauws fout - en daarom is het zo tragisch met hem afgelopen: hij wilde zich niet neerleggen bij deze muziek van het toeval, - eerst dit en dan dat, en daarom, dit - en per se méér zoeken achter alles wat hij meemaakte. Dit zoeken heeft hem ten val gebracht en in het niets doen oplossen. Ik hoop niet dat dit sombere vooruitzicht ieder wacht, die poogt de geheimen van *The New York Trilogy* te ontraadselen in plaats van zich gewoon te laten meeslepen door de tekst.

Het werk van Paul Auster wordt in Nederland in vertaling uitgegeven door De Arbeiderspers.

Johanneke van Slooten
James Joyce, dichter bij de zang
De muzikaliteit van James Joyce

‘Eerst is er een kreet, een ritme, een cadans of een stemming, dan een vloeiend, speels golvend verhaal’, daarin verdwijnt de kunstenaar en zijn personages worden als het ware omspoeld door een bezielde zee van woorden. Zo schrijft James Joyce in zijn *A Portrait of the Artist as a Young man.*

Wanneer de ziel van Stephen Dedalus, de held van deze sterk autobiografische roman, vanuit ‘een diepe verzonkenheid ontwaakt in een trillend ochtendlijk weten, een matineuze inspiratie’, is zijn hoofd vervuld van ontroerende muziek. Ook voor Joyce zelf is muziek altijd een inspiratiebron van vitaal belang geweest, vanaf zijn debuut, de dichtbundel *Chambermusic*, een *Suite of songs* zoals hij het noemde, tot aan zijn laatste en tevens meest muzikale boek, *Finnegans Wake.*

Chambermusic gaat op een romantische manier over muziek. Het zingen wordt er verzinnelijkt als de wind die fluistert en schreeuwt of zoetgevooisd het hof maakt. Ver klinkt hij over het water. De wind is de adem die de stem meevoert, de lucht in trilling brengt en de golven van de zee opstuwt. De stemmen bezingen vooral de liefde en de dood.

Joyce arrangeerde zelf de muziek voor deze songs, zoals hij dat ook deed bij gedichten van Yeats. Later heeft de componist Geoffrey Molyneux Palmer *Chambermusic*, geschreven in de Elisabethaanse traditie, in een overeenkomstig gepassioneerde, lyrische stijl getoonzet.

Bekoorlijk stemgeluid

Dat muziek en vooral het zingen zo'n grote rol speelt in het werk van Joyce is niet zo verwonderlijk als men weet dat hij zijn artistieke carrière begon als zanger; hij kwam uit een muzikaal gezin en had een charmante, lichte tenorstem. Zijn grote voorbeeld was de tenor John McCormack. Diens lenige stem met een iets omfloerste koperklank zal hij later opvoeren als toonbeeld van verleidelijkheid en hij beschrijft de soepele wendingen van zijn zang als een uitbundig liefdesspel. In navolging van McCormack deed Joyce na enkele zanglessen bij de beste leraar van Dublin, Palmieri, mee aan een zangconcours tijdens het muziekfestival *Feis Ceoil.* Zijn ‘verrukkelijke zangprestatie’ werd als hoogste gewaardeerd; toch kreeg hij geen goud maar brons, omdat hij weigerde een op het laatste moment ingevoegd stuk à vue te zingen. Zijn teleurstelling over dit voorval bracht hem ertoe zich meer op het schrijven toe te leggen; wel is hij altijd blijven zingen. Hij beheerste verschillende zangstijlen en genoot ervan als men hem vroeg iets te laten horen en hem bewonderde om zijn ‘bekoorlijke’ stemgeluid. Ooit koesterde hij zelfs de fantasie om als troubadour een rondtrekkend bestaan te leiden, te meer daar hij een groot liefhebber was van de luitmuziek van de Ierse componist Dowland en diens *Lachrymae* speelde op de gitaar.

In zijn boeken hoort men echo's van huisconcerten waar Joyce zichzelf aan de piano begeleidde, van de feestelijke bijeenkomsten, rituele rouwavonden en het gebruikelijke gezang in de Ierse pub. Ook herkent men officiële concerten zoals zijn optreden in het quintet uit Wagners *Meistersinger.* Zo is een succesvol concert in de

grote zaal van The Antient Concert Room, waar hij optrad samen met de zangers J.C. Doyle en McCormack, terug te vinden in *Ulysses.* De hoofdpersoon Leopold Bloom schept daar op over zijn vrouw, de zangeres Molly, die binnenkort in diezelfde concertzaal tijdens een tournee met deze ‘top-types’ zou optreden.

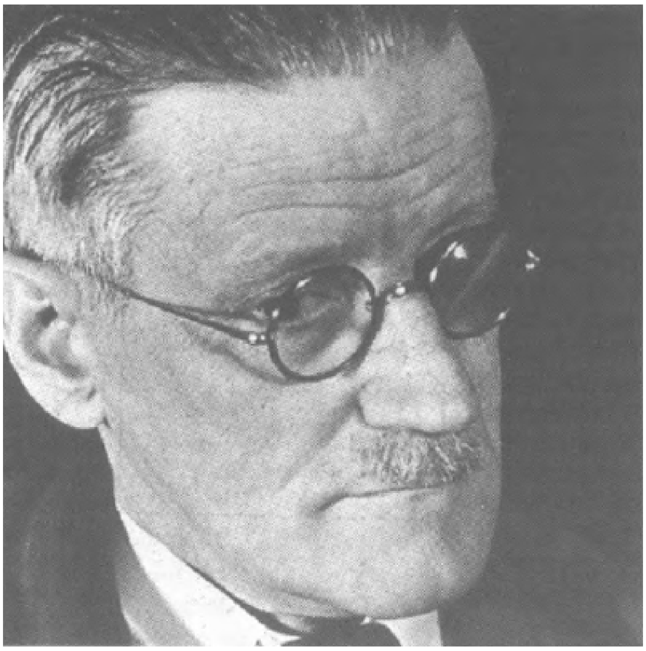
Boventoon

Gaandeweg ontwikkelt zich in romans en verhalen van Joyce een vloeiende overgang van de lyrische vorm - ‘de eenvoudigste ver-

bale weergave van het emotionele moment, de ritmische kreet' - naar een meer epische, 'vrijere en rijpere' vorm; tegelijkertijd treedt ook de muziek zelf meer en meer op de voorgrond. In de wens zijn werk grensoverschrijdend te maken annexeert hij alle mogelijke talen en literaire stijlen en lijft hij ook verschillende muzikale genres in. En uit die baaierd van taalvormen stelt hij dan een aantal welluidende mengtalen samen waarmee hij zich nieuwe uitdrukkingswijzen eigen kan maken. Doordat klassieke muziek of populaire songs uiteenlopende werelden vertegenwoordigen en een duidelijk onderscheiden idioom met zich meebrengen, blijken ze in een tekst de woordkeuze, het ritme en de klank van de omringende zinnen dan ook op een specifieke manier te beïnvloeden.

Zoals een melodie iemand de hele dag door het hoofd kan blijven spelen, midden in een gesprek op kan duiken of inbreekt in een gedachtenlijn, zo laat Joyce een melodie of liedtekst binnendringen in zijn verhaal en in de dialogen of meespelen in het denkpatroon van één van zijn personages.

Dit soort muzikale allusies gebruikt hij regelrecht als materiaal om mee te schrijven; hij lardeert zijn teksten met verwijzingen naar Ierse balladen, opera's, klassieke liederen, music-hall songs, populaire volkswijsjes, hymnen en psalmen, maar ook naar instrumentale muziek en dansritmen. Met zichtbaar genoegen put hij uit zijn enorme kennis op dit gebied. Hij gaat er duidelijk van uit dat zijn lezers veel citaten herkennen en de bedoeling van zijn vaak humoristische verwerking daarvan zullen aanvoelen. Hij zei eens dat hij zijn lezerspubliek behalve ooggetuige tevens oorgetuige wilde maken.



Opvallend is dat, naargelang er in het werk van Joyce, vanaf Dubliners tot *Finnegans Wake*, meer van deze allusies voorkomen, het accent in deze toegepaste verwijzingen verschuift van hun inhoud en illustratieve karakter naar de muzikale aspecten ervan. Ook in de tekst zelf verandert het traditionele verhalende karakter geleidelijk; de muzikale kwaliteiten zoals tempo, ritme, dynamiek, klank en modulatie van de stem gaan de boventoon voeren.

Epifanieën

In de verhalen van *Dubliners*, waar zo'n twintig songs en balladen in doorklinken, refereert Joyce aan de sfeer en de lotgevallen waarover gezongen wordt, de Ierse mythe die het lied verklankt of aan de beelden die erin opgeroepen worden. Hij speelt met de karakters zoals die in de liederen naar voren komen, adopteert bij wijze van spreken de personages met hun doorgaans grillige geschiedenis en plaatst ze in een nieuwe context. De muziek en de balladen dienen dan als een thematische structurering van zijn vertelling. En zo kan een ballade, bij voorbeeld 'The Lass of Aughrim' ook nog eens een relatie aangeven tussen een gebeurtenis uit het leven van Joyce en de neerslag daarvan in een verhaal. Nora, de echtgenote van Joyce, zong voor hem dit lied omdat zij zich ermee vereenzelvigde. Het lied gaat over een meisje dat verlaten is door haar geliefde, de vader van haar kind. Zij kan hem niet bereiken omdat hij verborgen wordt gehouden door zijn moeder.

Wanneer thema's op verschillende plaatsen in de verhalen terugkomen, ontstaan er dwarsverbindingen. Evenzo wanneer onderwerpen inhaken op de literaire canon of de muziekgeschiedenis, of als een beeld zo herkenbaar is dat velen zich ermee kunnen identificeren. Met dit complexe netwerk van interne en externe verwijzingen wil Joyce bereiken dat zijn boeken een universeel karakter krijgen.

Zo vertoont het thema van de dood, ontleend aan bepaalde balladen en klassieke muziekvoorbeelden, zich in traditionele metaforische gedaanten. Deze komen samen in de slot-epifanie van het verhaal ‘The Dead’. Je zou kunnen zeggen dat alle verhalen uit *Dubliners* epifanieën zijn, vormen van openbaring in een beeld of geluid, voor Joyce de manier bij uitstek om een verborgen realiteit te ontdekken. De taal biedt hem de mogelijkheid die ontdekking, zo'n flits van inzicht onder woorden te brengen en te orkestreren. ‘The Dead’ is een culminatie van liedteksten en ritueel pianospel. De titel, het hoofdthema, verschillende beelden en karakters zijn ontleend aan de ballade ‘Oh, Ye Dead!’. Die verwijst weer naar een oude Ierse mythe waarin ademende doden op de besneeuwde berg van de geesten verblijven. Zoals in verschillende Ierse balladen en dus ook in teksten van Joyce, kunnen de gestorvenen overal rondlopen, converseren, elkaar ontmoeten en zich mengen in de gesprekken van de levenden. Typisch voor de epifanieën van Joyce is dat flarden van een lied bepaalde karaktertrekken of zelfs een existentiële ervaring kunnen symboliseren. Hierbij gebruikt hij melodieën om bewuste of onbewuste motieven tot klinken te brengen, ofwel de verborgen stromingen van het leven die de geest beheersen, zoals Joyce het noemt.

In de balladen zitten overdrijvingen die, wanneer zij het gewenste effect sorteren, als de waarheid gezien mogen worden; het abnormale in de liederen komt vaak dichter bij de overweldigende werkelijkheid dan een feitelijke weergave. De wonderbaarlijke verhalen uit de balladen, die ‘uit het leven gegrepen zijn’, behelzen vaak het soort alledaagse onlogische voorvallen die door het hoofd blijven spoken. Joyce isoleert zo'n veelbetekenende gebeurtenis of treffende gevoelservaring op een evenzeer ongebruikelijke manier. Door middel van een weloverwogen verteltechnische strategie voegt hij die dan in op een hoogtepunt van zijn verhaal.

Ierse balladen

Overal in het werk van Joyce zijn sporen waarneembaar van de Ierse muziek, die alle kenmerken bevat van de orale verteltraditie. Hij benut het hele palet van muzikale elementen voor de emotionele kleuring en schildering van bepaalde stemmingen. Zowel bij Joyce als in de traditie van het zingend verhalen vertellen van de Anglo-Ierse balladen is de spreektaal essentieel. Het is een gecombineerde vorm van voor zichzelf uitpraten, hardop denken, vragen stellen, commentaar leveren en een verhaal voor het voetlicht brengen. De traditionele balladezangers die *Sean Nós* (oude Ierse verhalen) vertolken, ontlenen hun materiaal aan de poëzie van de Middeleeuwse barden. De balladen, die hun wortels hebben in de Ierse mythologie, zijn even complex en verfijnd als de klassieke kunstmuziek. De lied-dichter die zich, improviserend in een ongebruikelijk idioom, kan verlustigen in associatieve verbeeldingen, is zowel uitvoerder als componist.

Door fragmenten van deze zangkunst in zijn werk op te nemen verhoogt Joyce de complexiteit van zijn tekst. Vaak worden de citaten daadwerkelijk in een scène gezongen en krijgen in de voordracht een stem. De op de liedkunst geënte grammatica van het Anglo-Iers met de muzikale dictie en klankrijke versieringen van lettergrepen (zoals langgerekte dubbeltonen) geven zijn taal een zelfde soort zangerigheid. Joyce heeft zich deze verteltechniek eigen gemaakt en bereikt in zijn *stream of consciousness* een vergelijkbare improviserende, associatieve stijl.

Wisselwerking tussen woorden en klanken

In *A Portrait* komt het aantal muzikale allusies al boven de vijfentwintig en die zijn zowel

in hun narratieve patroon als in hun symboolfunctie toegesneden op de hoofdpersoon Stephen. Zijn openingssong over de onschuld van de jeugd waarover reeds de schaduw van de dood hangt, is ‘Lilly Dale’. Stephens latere belangstelling voor de verbale kunst manifesteert zich in zijn voorliefde voor ‘Dingdong! The Castle Bell!’. Deze song verwijst muzikaal naar het thema van het martelaarschap van Stephen als kunstenaar en zijn gerichtheid op de wisselwerking tussen woorden en klanken. ‘Hij wilde stilletjes huilen maar niet om zichzelf: om die woorden, zo mooi en zo treurig als muziek.’

Op verschillende plaatsen gaan de woorden in muzikale zin een eigen leven leiden, zoals wanneer de ruimte overspoeld wordt door een ‘nevelwolk van vloeibare letters van de taal.’ Of wanneer het ritme van de woorden begint te golven en te dreunen, tot het wegsterft. ‘Prevelend herhaalden zijn lippen de eerste verzen opnieuw en opnieuw, zeiden hakkelend halve verzen, stamelend en verbijsterd, en hielden toen op. Zijn hartekreet was gebroken.’

Het luisteren speelt in *A Portrait* een indringende rol. Stephens geest, vervuld van esthetische principes, wordt bestookt door ‘knagend klagende verwijten’. De ‘klankwirwar van schrille, snorrende dubbeltonen van dierlijk geschreeuw’ is dan zelfs een vertroosting voor zijn oren waarin ‘het snikken en knorren van zijn moeder aanhoudend doorzeurt’. ‘Met een nijdige ruk van zijn hoofd schudde hij het geluid uit zijn oren’ en hij ‘verdreef de echo's uit zijn hart met een verwensing’.

In deze romantische ensceneringen waarin de muzikale ontroering de sfeertekening bepaalt, heeft het zingen veelal een illustratieve en theatrale betekenis.

Met de opera *The Lily of Killarney* zet Joyce de toon voor de ontheiliging van zowel de vader als de priester. De vader van Stephen zingt ‘zacht voor zich heen met wonderlijke accentuering en frasering’. Hij overpeinst in het lied de vergankelijkheid van het leven en de frustratie van de natuurlijke driften. ‘De warme zonnige stad die hij buiten zijn venster wist en het vederlichte vibrato waarmee zijn vaders stem het vreemde droefvrolijke wijsje optooide, verdreven al de nevels die de slechte nachtelijke stemming in Stephens brein had achtergelaten.’

Door epifanieën als ‘uiterst subtiele en vluchtige momenten’ op te vatten, zoals Joyce schrijft in *Stephen Hero*, kan hij ermee spelen als een improviserend musicus. Met gewaarwordingen van ‘een plotselinge spirituele manifestatie, in het alledaagse taalgebruik, in een gebaar of in een gedenkwaardige fase in de geest zelf’ tovert hij als in een muzikale structuur een solo of zelfs een collectieve improvisatie te voorschijn. Zoals in de geïmproviseerde balladezang leiden de op zichzelf staande momenten een kortstondig bestaan waarin zij gedurende een fractie van een seconde grijpbaar zijn, om daarna weer te vervliegen.

Een toestand van hartstocht, helder inzicht of intellectuele opwinding is voor de zanger werkelijkheid zolang het lied duurt. Zolang de muziek klinkt wordt de extase vastgehouden; dan is het moment voorbij. In woorden registreert Joyce zo'n moment waarin aan het leven een extra waarde wordt toegevoegd. Door een eigen epifanisch visioen te creëren, kan hij die ervaring in een gestolde vorm in taal laten voortleven.

Om de weg te kunnen vinden in de taal van Joyce, met alle geheimzinnigheden en duistere gebieden, is muziek een goede ‘leidsvrouwe’. Grapjes worden ineens doorzichtig en rare woordspelingen zijn dan te achterhalen. Zelfs de onbegrijpelijkste passages kunnen erdoor worden verhelderd. Wanneer men zijn teksten hardop leest, komen de woorden los van het papier en worden ze omgezet in het klinkende materiaal

zoals Joyce dat in zijn hoofd had tijdens het schrijven. Diepere betekenissen die verscholen zaten in de tekst worden hoorbaar en zodoende herkenbaar. Wat onleesbaar leek, blijkt dan verstaanbaar.

Sprankelend verklankt

Een tekst die Joyce duidelijk op klank en ritme geschreven heeft, is de interne monoloog van Leopold Bloom in de Sirens episode in Ulysses. In hakkelige zinnetjes stipt hij allerlei onderwerpen even aan. Hij lijkt naar zichzelf te luisteren als hij met een enkel woord zijn handel en wandel aangeeft, of

wanneer hij een beeld schetst dat voor zijn geestesoog voorbijflitst. Tegelijkertijd neuriet hij af en toe een fragment van een lied dat in zijn hoofd opkomt en reageert hij op geluiden en beelden uit zijn omgeving. Het is een zorgvuldig geconstrueerde dagdromerij, waarin Bloom in diverse richtingen voortborduurt op wat hem invalt. Al mijmerend voert hij in de denktaal van een *stream of consciousness* zijn geïmproviseerde monoloog ten tonele.

Net als bij de naar binnen gekeerde balladezanger vindt er een wederkerige associatieve beïnvloeding plaats tussen innerlijke beelden en brokstukken buitenwereld. Fantaserend over het zingen van Molly welt Blooms tederheid op, snel zwellend, en 'vloeit in begeerte het gutsend, genotsvolle gevoel uit in muziek'.

De woordopeenhopingen die samenklonteren in de peristaltische zinnen van Blooms monoloog in de Lestrygonians-episode, slingeren zich rond de begrippen 'eten of gegeten worden'. Het eten vindt plaats in korte bijtende staccato zinnetjes en smakkende, lekkerbekkende klankwoorden. Dan laat zijn door de wijn benevelde geest een erotische gedachtenstroom de vrije loop en worden guirlandes van taal in sensuele wendingen bedolven onder kussende vrouwenlippen. Hij besluit dit coda zoals gebruikelijk in Ierse songs met drie slotakkoorden: 'Joy: I ate it: joy.'

Veel concreter en to the point zijn de erotische fantasieën die Molly in haar lange ongepuncteerde interne monoloog Penelope in wervelende zinnen over zich heen laat komen. Het draait allemaal om haar minnaars en het is speciaal haar impressario, de tenor Blazes Boylan, waar zij in vlugge, vluchtige zinnen aan terugdenkt en waarvan zij de herinneringsbeelden in zwierige bewegingen van de taal weet te vangen.

Joyce als bard, Zürich 1915

De toon van haar monoloog wordt gezet door het aanhalen van een keur van liefdesliederen. Ze memoreert in het bijzonder het lied 'The Young May Moon' dat zij ooit zong in een duet met Boylan, lopend in het maanlicht langs de rivier de Tolka. Dit voorval dat destijds de heftige jaloezie van Bloom heeft opgewekt, werd al eerder vanuit zijn perspectief getoond in zijn monoloog in Lestrigonians. Op papier ziet Molly's Penelope-monoloog eruit als een massieve woordenbrij, maar zodra de stem

het overneemt gaan de zinnen dansen en worden haar wispelturige zieleroerselen op plastische wijze sprankelend verklankt.

In de nieuwe vertaling van *Ulysses*, (onlangs uitgegeven door de Bezige Bij), zijn de vertalers Paul Claes en Mon Nys heel vindingrijk in het creëren van equivalenten voor de vreemde bokkesprongen van Joyce. Zij het dat een gelijkwaardig alternatief in muzikaal opzicht natuurlijk altijd een andere muzikale interpretatie is en in feite vergelijkbaar met een arrangement in een andere toonaard en in een ander ritme. Samengestelde woorden zoals die vaak als een akkoord aaneengeklon-

ken zijn, klinkers en medeklinkers, taalecho's en de klank van alliteraties en assonanties veranderen kameleontisch mee met het Nederlands. Het wordt andere muziek in een andere sfeer.

Om één voorbeeld te noemen: ‘The sighing voice of sorrow sang. His sins. Since easter he had cursed three times. You bitch's bast.’, wordt: ‘De droef zuchtende stem zong. Zijn zonden. Sinds Pasen had hij driemaal gevloekt. Klootz.’

Symfonische grootschaligheid

In *Ulysses* is het aantal van de geciteerde muziekstukken inmiddels uitgegroeid tot vele honderden. Zij geven dit werk de allure van symfonische grootschaligheid. Het is één grote smeltkroes van kunstwerken, als tijdens een homerische wereldreis bijeen verzameld. Sommige hoofdstukken bevatten breed georkestreerde, theatraal gebrachte grootschalige teksten die met veel bombarie verwijzen naar de ‘wereld als opera’, hoewel de vorm nog het meest lijkt op een *opéra comique*, waarin de zang met dialogen afgewisseld wordt. In *Ulysses* wordt ontzettend veel gepraat en gezongen, en dan wel voornamelijk door mannen. In hun samenspraak verenigen zij zich in duetten, trio's en quartetten.

Het noemen van een titel is vaak al voldoende om de beelden van een opera, een bekende song of ballade op te roepen. Daar waar Joyce operafragmenten in zijn werk transplanteert, gebeurt dat meestal om de scène te dramatiseren, of om een kenmerkend karakter neer te zetten. Zo maakt hij veelvuldig gebruik van de Don Giovanni van Mozart om een facet van Blooms persoonlijkheid of die van Molly's minnaar Blazes Boylan te typeren. Boylan noemt hij de lyrische tenor, die via zijn stem de verleidingskunsten beheerst om alle vrouwen met zijn muziek te paaien. ‘Tenors get woman by the score’. Zijn triomfantelijke entree in de Ormond Bar wordt dan ook begeleid met het lied ‘See the Conquering Hero Comes.’

In de afzonderlijke episoden van *Ulysses* zijn ook veel kleinschalige kamermuziek-vertellingen opgenomen, kleine scènes in een café of bordeel waar in een klankdecor van omgevingsgeluid, straatrumoer en flarden van gesprekken gedachten boven het geroezemoes uitklinken. Er wordt in alle toonaarden gezongen en piano gespeeld. Joyce laat op verschillende plaatsen duetten zingen om de menselijke emotionele verhoudingen ten gehore te brengen. Zo is de tenor in het lied ‘Love and War’ de minnaar, en de bas de krijgsman. Wanneer de bas Ben Dollard inzet met de strofe over de liefde die zijn brandende ziel opslorpt, ‘Dollard bassooned attack, booming over bombarding chords’, wijst father Cowly die aan de piano zit hem terecht: ‘War! War! cried Father Cowly. You're the warrior.’ Daarna heft men het glas, ‘afar they chinked their clinking glasses all, brighteyed and gallant’, ‘They lifted. Tschink. Tschunk. Tip.’ In de Ormond Bar wordt voortdurend muziek gemaakt en zoals typisch voor de stijl van het Ierse verhalen vertellen gaat praten vaak ongemerkt over in zingen. In deze Chambermusic session worden in muzikale termen, al improviserend een paar personen tegen elkaar uitgespeeld.

Iedereen is herkenbaar aan zijn stem: Ben Dollard aan zijn ‘Big Benben's voice barreltone’, Lambert aan zijn ‘clinking voice’; een ander heeft een ‘voice of dark age’, ‘Chords dark. Lugugugubrious. Low.’. Een tenor herinnert Bloom aan een

‘voice of the mournful chanter called to dolorous prayer.’ en hij hoort Molly in gedachten: ‘she sang. Full voice of parfume’. Zacht klinkt de stem van Stephens vader. Si Dedalus, ‘The nights Si sang. The human voice, two tiny silky cords. That voice was a lamentation. Calmer now. It's in the silence you feel you hear. Vibrations. Now silent air.’

Verzonnen klankwoorden

Joyce beschouwde Sirens als de muzikaalste episode van Ulysses, zowel in de vorm - hij noemde het een ‘fuga per canonem’ - als qua inhoud. Het is een aaneenschakeling van meest *Belcanto* zangstukken die allerlei lieden te berde brengen ‘om de zinnen te verzetten’. Het lichamelijke van het zingen, de adem en alle variaties van de stem worden klankrijk

omschreven in een hechte verstrengeling van woorden en muziek. In het bordeel uit de Circe-episode, dat als een toneelstuk is opgebouwd met regie-aanwijzingen voor het stemgebruik en geluidsomschrijvingen, krijgen zelfs de dingen en de dieren een stem. De nymf daalt af vanuit een schilderij en spreekt '(softly) Mortal! (kindly) Nay, dost not weepest!'. Een waaier levert klapwiekend commentaar op Blooms avances, een deurknop kreunt en de murmelende taxusbomen stellen indringende vragen. Een mummie mompelt: 'Bbbbbllllllbbblblodschbg?' Ritselend presenteert de mot zich in een liedje, waarin het kleine ding zingt: 'Ever flying in the spring, Round and round a ringaring', 'On the wing!, Bing!', en de vuige hond blaft woest. Zelfs 'de zonden uit het verleden' moraliseren er in een potpourri van stemmen op los.

Ook elders in *Ulysses* vliegen de verzonnen klankwoorden voluit geschreven als korte accellerandi over de bladzijde. Slagwerkeffecten ontstaan door het aanhoudend en steeds frequenter tikken van de stok van de blinde pianostemmer. Joyce maakt de klanken in al hun verkleuringen en ritmische verschuivingen zichtbaar. Lang aangehouden klinkers krijgen evenveel ruimte als de klank moet duren. 'Steeeeeeeeeephen' wordt geroepen. Letters immiteren vibrerend het golvende haar: 'Her wavyavyeavyheavyeavyeevyey hair uncomb:'d', en een tram komt voorbij: 'Kran, kran, krandkrankran'. Joyce is verzot op alle mogelijke taalgrappen. Door woorden aan elkaar te verbinden construeert hij visuele woordklonteringen, die tegelijk zorgen voor een betekenisverdichting: zo klinkt de stem van een zingende demagoog 'mielodorous', en is tegelijkertijd 'melodious', 'malodorous' (onwelriekend) en geurig als honing (*miel*). Soms lijkt het wel dat Joyce een akkoord op de piano aanslaat wanneer hij een zin als 'Bloom stood up' samenperst tot het klinkerloze woord: 'Blmstdp'. Dan weer splitst hij de woorden op en laat ze allitereren: 'The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the'. Ook het lachen wordt breed uitgemeten: 'Hee hee hee hee', net als het boeren van Bloom: 'Pprrpffrrppff'

Zo kan Joyce in de structuur van de taal spelen met een begrip als *rubato*, het vertragen of versnellen van een tempo en de pauze van een *fermate* invoegen. En in de gestiek van dit taalgebruik worden de meervoudige stemmen, geluidseffecten, ritmische patronen en betekenissen als in een choreografie samengebracht.

Joyce gebruikt soms melodische gegevens, maar ook het ruwe materiaal van geluiden als leidmotief. Regelmatig terugkerende fantasieën van Bloom over het bezoek van Boylan aan zijn overspelige vrouw Molly worden steeds geïllustreerd met het 'Jiggedy jiggedy jingle jaunty jaunty' piepen en kraken van de ijzeren beddeveren. De straat wordt binnengehaald met het schrapende geluid van de wielen van de tram of met een klaterende 'phillaphulla poulaphouca' waterval. Liedteksten of een muzikaal motief laat hij meestal met een symbolische betekenis beladen als zelfstandig bestanddeel thematisch terugkeren. In de Wandering Rocks-episode toont Joyce dat de opera's van Mozart en Wagners mythische wereldbeelden daar goed voor te gebruiken zijn.

Vergelijkbaar met spatiale muziek, waarbij groepjes muzikanten verspreid over de concertruimte staan opgesteld om de muziek ruimtelijk te laten klinken, heeft de taal van *Ulysses* door de gelijktijdigheid van gebeurtenissen eenzelfde soort ruimtelijke uitwerking op de lezer. In het Dublin van Joyce, dat omgetoverd is tot een simultaantheater, worden de scènes op verschillende kleurrijke locaties gelijktijdig

opgevoerd door sprekers, zangers en muzikanten. Joyce bereikt hiermee een meerstemmige synchroniciteit, zeker als hij zijn personages tegelijkertijd opmerkingen laat maken over wat ze om zich heen zien, wat zij daarbij denken en ze dan ook nog eens laat fantaseren over wat zich elders afspeelt.

Op het gehoor

De nagenoeg blinde Joyce die in de voetsporen trad van zijn artistieke voorvader, de blinde bard Homeros, maakte al schrijvend een dichterlijke reis door de geest. Hij transponeerde in *Ulysses* een oude Griekse mythe naar het Ierse leven van alledag, om daarna

in *Finnegans Wake* het Ierse spektakel van deze tijd op alchemistische wijze om te zetten in een universele mythe.

Gesteund door zijn fenomenale geheugen en auditieve verbeeldingskracht schrijft hij *Finnegans Wake* voornamelijk op zijn gehoor. Met inbegrip van zo'n duizend muzikale verwijzingen isoleerde hij in de loop van zeventien jaar een immense hoeveelheid taalfragmenten, stijlfiguren, gespreksvormen en denkpatronen uit het verleden, uit eerdere boeken en beluisterde liederen. Uit dit gewoel componeerde hij een nieuwe poëtische samenhang. Pas bij het voordragen van deze spraakmelodie doemen de beelden op uit een dikke mist van woorden en klinken de hersenschimmem van Shem en Shaun ineens vrij natuurlijk.

De ouverture van Sirens kan gezien worden als een kakofonische voorbode van de Wake. Ogenschijnlijk is het een reeks nonsenszinnen, maar bij nadere beschouwing blijken het versplinterde songteksten, geluidseffecten en ritmische kreten te zijn.

In *Finnegans Wake* (ontleend aan de gelijknamige ballade), hanteert Joyce dezelfde techniek, alleen breidt de tekst zich daar uit tot een weids auditief en Dyonisisch landschap. Het water van de rivier de Liffey klotst hoorbaar, ook als zij de gedaante aanneemt van de vrouwelijke hoofdpersoon Anna Livia Plurabelle. De wind blaast, de eendjes kwaken en zwijnen knorren als mensen. Even makkelijk als de ziel van mens naar dier verhuist en zij van vorm veranderen, vloeien cultuur en natuur organisch in elkaar over. Het is een nachtstuk, geschreven in de mengeltaal van de droom.

In *A Portrait* verwonderde Stephen zich erover hoe mooi de woorden, de dag en het landschap versmelten tot een akkoord. Hij vroeg zich af: ‘hield hij meer van de ritmische golven van woorden dan van hun literaire associaties en inhoud’. Of ‘kwam het door zijn zwakke gezichtsvermogen dat hij minder behagen schepte in de weerkaatsing van de stralende wereld van zinnen in het prisma van de taal, dan in een beschouwing van een innerlijke wereld, volmaakt weerspiegeld in een lucide, soepel, langademig proza.’

Tenslotte liep hij voort ‘temidden van hopen dode taal. Zijn eigen bewustzijn van de taal ebde weg uit zijn geest en druppelde in de woorden die zich in eigenzinnige ritmen bonden en ontbonden.’

Wie ooit de zachte, nasale stem van Joyce, met een zilveren glans boven de donkerde ondertonen, voorzingend uit *Finnegans Wake* gehoord heeft, spelend met ritmen en geluidseffecten, weet dat tegen het eind van zijn leven de muziek het verhaal heeft overgenomen van de woorden en de tekst zelf muziek geworden is.

Ena Jansen
'Ek mis myself steeds minder'
In gesprek met Elisabeth Eybers

Op 26 februari wordt Elisabeth Eybers tachtig jaar. Kort geleden verscheen haar zeventiende bundel, Nuweling. *Dat was voor Ena Jansen aanleiding om een gesprek te voeren met de dichter.*

In 1961 kwam Elisabeth Eybers kort na haar scheiding 'tijdelijk' in Amsterdam wonen. Toen ik haar in 1974 voor de eerste keer ontmoette - ik was toen pas doctoraalstudent in Utrecht - woonde zij echter al langer dan dertien jaar in Amsterdam en de twijfel, wel of niet terug naar Zuid-Afrika, bestond niet meer. Het onvermijdelijke van haar keuze had ze toen geaccepteerd. Eybers' poëzie wordt zowel in Nederland als in Zuid-Afrika uitgegeven en is in beide landen met de hoogste onderscheidingen bekroond.

Ik had al een afspraak met haar gemaakt toen de hoofdredacteur van *Sarie* (vergelijkbaar met de *Margriet*) een telegram stuurde met de vraag of ik, ter ere van haar zestigste verjaardag, niet een gesprek met haar kon voeren. Op een zonovergoten herfstmiddag, glunderend van prille verliefdheid op Amsterdam, belde ik aan bij het huisje van mevrouw Eybers in de Breestraat, dicht bij het Vondelpark. Elisabeth Eybers poseerde gewillig overal in en om haar huis voor mijn fototoestel. Ik ben zelfs op haar blauwe fiets de straat uit gereden om in de Cornelis Schuytstraat nog een filmrolletje te gaan kopen. Ons gesprek ging onmiddellijk buiten mijn lijstje vragen om. We lachten omdat we als predikantendochters hier samen Dunhills zaten te roken. (Intussen zijn we er allebei allang mee gestopt.) De paginagrote kleurenfoto in *Sarie* was prachtig, maar ik wist dat het resultaat van het interview nietszeggend was vergeleken bij het gesprek van die middag.

Het feit dat ik in *Sarie* niets had prijs gegeven van de persoonlijke sfeer van die middag, beschouw ik als de basis van mijn vriendschap met Elisabeth Eybers. Door de jaren heen bezocht ik haar geregeld. Ik hielp haar met haar verhuizing naar een appartement in Nieuw-Zuid. We maakten samen uitstapjes langs de Amstel en de Vecht, in haar kleine Suzuki, genaamd Ysbrand-Nico, (naar de nummers YN op de nummerplaat) en soms reden we door de polders naar de boerderij waar haar dochter Jeanne en haar gezin woont.

Weinig toegankelijk?

Hoewel Elisabeth Eybers de naam heeft erg gesloten te zijn, weten degenen die haar goed kennen, dat het tegenovergestelde waar is. Ze is uiterst meelevend en uiterst openhartig over haar persoonlijke verhoudingen. Ook schroomt ze niet je deelgenoot te maken van haar mening over mensen en dingen. Bekrompenheid is haar vreemd. Het geheim van het weinig toegankelijke beeld dat Elisabeth Eybers wordt toegedicht is mogelijk gelegen in het feit dat ze door de jaren heen een radicale scheiding heeft aangebracht tussen de mensen waarvan zij vreesde dat ze een sensationeel verhaal zouden opdissen over haar 'verlangen naar het vaderland, haar eenzaamheid en haar

kluizenaarsbestaan in den vreemde’ en degenen die haar zo na zijn gekomen dat ze jaloers en bezitterig voor henzelf willen houden wat zij zo ruim van geest meedeelt.

Elisabeth Eybers vindt het heerlijk om over mensen en hun emoties te praten. Over ervaringen en verhoudingen - die van haarzelf en van anderen. Ze vindt het ook heerlijk om het over praktische en alledaagse dingen te hebben: over het feit dat het onmogelijk is in Amsterdam ingeblikte guava's te kopen of over de prijs van de passievruchten, over wat

deze of gene tegenwoordig doet of ooit gezegd heeft. Soms praten we ook over haar gedichten, soms over Wilma Stockenström wier werk ze bewondert, over de autobiografie van Helen Suzman, over wat ze in Zuid-Afrika op de BBC heeft gehoord, over de bezigheden van haar kinderen en kleinkinderen, over mijn familie en vrienden.

Koffers

Op 26 februari 1995 wordt Elisabeth Eybers tachtig jaar en eind vorig jaar kwam ik naar Amsterdam om haar te bezoeken. Er waren in dat jaar ingrijpende dingen gebeurd. Professor Pieter Hennipman, die al sinds 1973 haar vriend was, was in juli overleden. De laatste maanden waarin hij verzorgd moest worden waren moeilijk. Korte tijd later kwam Elisabeth op straat ten val: de artrose in haar rechterknie, die haar al meer dan tien jaar plaagde, had het gewricht zo verzwakt dat een ‘radicale of volledige knieprothese’ dringend noodzakelijk was geworden. ‘Uw knie is een puinhoop, mevrouw,’ had de orthopeed haar meegedeeld, maar hij had haar tegelijk verteld dat hij een wachtlijst voor zo'n operatie had van anderhalf jaar. Elisabeth wilde zo snel mogelijk geopereerd worden, maar was ook bang, omdat ze aan hartritmestoornissen en hoge bloeddruk lijdt en een operatie daardoor gevaarlijk kon worden.

Onmiddellijk toen ik in oktober in Amsterdam aankwam, maakte ik een afspraak voor de volgende ochtend. Onverwacht had ze twee dagen te voren gehoord dat de operatie de volgende dinsdag al zou worden uitgevoerd in het Ziekenhuis in Amstelveen.

In de daarop volgende dagen help ik haar met het uitzoeken van dingen die ze in het ziekenhuis nodig zal hebben. Alles moet in twee koffertjes, die we van de zolder van het appartementgebouw halen. Tussen overbodig geworden meubels wijst Elisabeth mij de grote koffers aan waarmee ze in 1961 uit Zuid-Afrika is vertrokken en die jarenlang dienst hebben gedaan als ze op reis ging. ‘Pieter en ik hebben heerlijke vakanties gehad.’

Als we weer in haar apartement zijn, is het haar beurt mij te helpen. Ik wil graag oude foto's van haar hebben voor een artikel. We kijken een koffertje vol foto's door. De mooiste opname van haar ouders staat ingelijst in de boekenkast in haar kamer. Er zijn foto's van het huis van de Wessels in Emmarentia, Johannesburg, van haar zoon Bert als schooljongen in zijn padvindersuniform, van het huwelijk van haar oudste dochter Lisbeth in Londen, een portrettekening van haar geliefde Han (H.C.R. Rümke) voor ‘Biddy’ (Elisabeths naam uit haar jeugd die ook door haar kinderen en sommige oude familievrienden wordt gebruikt). Tijdens de eerste jaren van haar verblijf in Amsterdam had ze een intense relatie met hem.

We zoeken bijna twintig foto's uit en daarna is Elisabeth zo moe dat ik meteen wegga. Terwijl ik sta te sukkelen met het slot van mijn fiets wéét ik dat ze voor het raam staat te kijken en ik haast me. Ze zal pas gaan zitten nadat we naar elkaar gezwaaid hebben in de avondschemering.

Schitteren in het hiernamaals

De dag na de operatie fiets ik met een Zuidafrikaanse vriendin, Annemarie Balkema, naar het ziekenhuis in Amstelveen. Annemarie en haar man Guus (zoon van de uitgever A.A. Balkema) wonen al bijna dertig jaar in Amsterdam en de laatste jaren geeft Elisabeth haar uitgetikte manuscripten aan Annemarie, die ze over tikt op een tekstverwerker. Elisabeth heeft koorts en veel pijn, maar ze ziet er verbazingwekkend goed uit. Ze praat met een schorre stem ten gevolge van een buis die tweeëneenhalf uur lang in haar keel heeft gezeten. De dokter is tevreden en de vooruitzichten op herstel zijn goed. Operaties waarbij het kniegewricht wordt vervangen mislukken slechts in twee procent van de gevallen, zegt men.

Zij is degene die ons amuseert met allerlei grappige verhalen. Ze laat ons de dikke zwachtel om haar been zien dat onder een soort dekentent hoog wordt gehouden (Later horen we dat het ding dekenboog wordt genoemd). De pijnscheuten in haar been vormen geen aanleiding tot zelfbeklag maar tot een mopje: een patiënt met vreselijke pijn

krijgt van de zuster een zetpil. Uren later is de pijn nog even hevig en verontwaardigd roept hij de zuster weer. 'I could have stuck that thing up my arse for all the good it did me!' Als Elisabeth lacht, klaart haar gezicht helemaal op en ziet ze er kinderlijk jong uit.

Twee dagen later rijd ik met de sneltram naar Amstelveen. Een buurvrouw heeft een brief van een Nederlandse bewonderaarster gebracht naar aanleiding van haar laatste gedichten. 'Ik vind het allemaal even mooi gevonden en gezegd. Ik vind het vooral zo ongelooflijk dat u, terwijl uw leven toch beknopt en beknot is geworden, in uw verzen een onmetelijke ruimte creëert, echt een ruimte om in te leven. Het is natuurlijk ook een "escape" naar het Droomrijk, voor uzelf, maar ook voor de lezers, zoals ik er een ben. En een groot genoegen.' Elisabeth waardeert vooral ook de stijl van de brief.

Ik ben net bij haar als haar vriendin Thérèse Cornips, de Proust-vertaler, binnenkomt. Later loopt ook Elisabeths jongste dochter Jeanne binnen. Elisabeth is erg blij en zegt dat 'all my favourite people' nu bij haar zijn. Jeanne gaat naar de administratie om te regelen dat er een telefoontoestel in de kamer van haar moeder wordt geplaatst. Zij vertelt ondertussen over een brief van de Nederlandse dichter Tomas Lieske, die schrijft dat ze in het hiernamaals vast en zeker zal schitteren met haar nieuwe knie, van plastic en roestvrij staal.

Ruimte

We besluiten dat ik beter op zondagochtend buiten de bezoektijd terug kan komen. Ik krijg speciale toestemming om een uur te blijven, maar Elisabeth vindt het zo gezellig dat ik van half twaalf tot half twee naast haar bed zit.

Is het toevallig dat je in al die jaren zo weinig gesprekken met Zuidafrikanen hebt gevoerd?

Misschien niet. Af en toe word ik opgebeld door iemand 'who rubs me up the wrong way'. Mensen die ervanuit gaan dat ik voortdurend verga van heimwee naar Zuid-Afrika, en hoe ik het hier toch kan uithouden en zo meer. Nou ja, dan denk ik, ach wat, nee.

Thérèse en ik hebben ons laatst afgevraagd wat je ware gevoelens voor Amsterdam zijn. Je dweept er niet mee zoals sommige anderen doen.

Er is een gedicht, ik weet niet meer welk, waarin ik schrijf dat ik eindelijk thuis ben.

'Dooi'.

Ja, 'Dooi'. Af en toe koester ik echt warme gevoelens voor Amsterdam, maar, aan de andere kant, heeft de stad ook onaantrekkelijke kanten. In onze buurt bijvoorbeeld al dat graffiti-geklieder.

Ik kan me niet herinneren dat je het ooit hebt over wandelingen langs de grachten.

Dat hangt ook enigszins samen met mijn leeftijd en mijn problemen met lopen. Het is voor mij geen plezier om in het centrum van Amsterdam te wandelen. Ik verlang zo verschrikkelijk naar ruimte, maar natuurlijk idealiseer je ook de dingen van vroeger. Een brede stoep, bijvoorbeeld. Ik weet dat Amsterdam geen grote stad is, ik bedoel in verhouding tot andere steden. De stad is geweldig meegaand, zou ik zeggen. En er is van alles, hè.

Engels

H*et valt me op dat je de laatste tijd meer Engelse gedichten schrijft.*

Ja, om de een of andere reden. Laten we niet hopen dat het niet meer dan wat vulling is (*ze lacht*). Een paar van de gedichten drongen zich van meet af aan me op in het Engels - er staat er een aan het eind van *Nuweling.* Hoe is die ook weer?

We bladeren door de bundel die ik mee heb gebracht. Ze wijst naar 'In quest of stability', een gedicht dat over de ziekte van Pieter gaat: 'Slightly teetering and trembling I drove/ him, trembling and teetering worse,/ to a spick-and-span clinical cove...'

Zoiets zou ik niet in het Afrikaans kunnen schrijven. Laat ik maar zeggen dat het vanzelf in me opwelde. En als iets spontaan in me opkomt, weet ik dat je dat niet kunt vertalen.

Dat geldt misschien ook voor 'Medical science'. Ik

wil je naar aanleiding van 'Rangorde' juist iets vragen over het Engelse equivalent 'Order of precedence'. Ik heb ontdekt dat het je tweede muis-gedicht is. Het woord 'Skietspoel' moest ik opzoeken, want dat kende ik niet.

'Shuttle'. Ja, dat gedicht heb ik eerst in het Engels geschreven en toen vertaald. Ik herinner me alleen nog dat ik die nacht niet kon slapen van dat ellendige gekraak. Op een gegeven moment besefte ik dat het een muis was. En toen ik opstond, het begon al licht te worden, kwam hij te voorschijn en schoot weg over de vloer. Het was net een clockwork culprit. Het ging zo mechanisch en tegelijk schrok ik, en ik dacht dat ik met een macht sterker dan ik te maken had. Kort voor dit gebeurde, las ik dat wanneer de hele wereld verwoest zou worden door kernontploffingen er op het laatst alleen nog kakkerlakken en knaagdieren zouden zijn. Ik heb het in een wetenschappelijk artikel gelezen en toen kreeg ik zo'n gevoel dat dit soort dingen mij de baas is. Het is natuurlijk absoluut onlogisch, maar ik had ook het gevoel dat ik machteloos sta tegenover deze dreiging. Natuurlijk, ons gebouw is vergeven van de muizen. Ze vreten het vergif niet eens meer op en ze trappen ook niet meer in de vallen. Niets helpt meer.

In dat gedicht noemt de 'ik' zichzelf een 'oningewyde en lid van geen kliek'. Dus een nieuweling, wat ook de titel van de bundel is.

Ja, de niet-geïnitieerde. Het is een versje van niks.

Maar wat bedoel je met de 'tonnel die na eindeloosheid voer'?

Knaagdieren zijn erg goed georganiseerd en doen alles op hun instinct. En wij mensen zijn op een bepaalde manier weerlozer. Elk individu probeert op zijn manier te overleven. Bij hen telt de enkeling eigenlijk niet. Ik bedoel, de muizen sterven als ratten, maar dat maakt niets uit. (*lachend*) De Muis, met een hoofdletter, zal ons overleven. Tot in de eeuwigheid.

Doodnatuurlikheid

D*us zelfs op die manier past dit gedicht goed bij de idee van je nieuwste bundel. Ogenschijnlijk is het een speels gedicht dat echter in de diepte tot andere dingen doordringt. Want zoals ik de bundel* Nuweling *opvat, maar ook het titelgedicht, is de mens altijd een oningewijde, Je zegt erin dat je 'jammerlik groen en oningelig,/ nog te amateuragtig om te verdwyn' bent. Je hebt het over de 'doodnatuurlikheid' van de dood als je bijna tachtig bent, maar dat er toch niets is wat je erop kan voorbereiden.*

Nee, je hebt natuurlijk geen flauw idee van doodgaan en vaak is het angstig. Maar ik weet dat er ook een soort lichtzinnige geest schuilt in deze verzen waarvan ik denk dat die bij de ouderdom past (*lacht*). Maar inderdaad. Ja, ik heb het gevoel dat het nu toch gauw afgelopen zal zijn en dat ik al zoveel heb gehad. So what. En eigenlijk is niets meer belangrijk. Ik vrees dat het ook in mezelf zit.... Ik wil niet beweren dat ik ongelovig ben, want ik zal nooit de mogelijkheid van het bestaan van een Godheid ontkennen, maar dat kinderlijke geloof bezit ik absoluut niet meer en, eerlijk gezegd, ik verwacht ook absoluut niets van een hiernamaals. En ik begrijp ook niet waarom

mensen zo nodig altijd willen blijven leven. Dat lijkt me verschrikkelijk. Je kunt je geen voorstelling maken van een leven na de dood, als alles afgelopen is. Ik heb ook geen behoefte om mijn ouders weer te zien. Ik ben altijd zo verbaasd als ik hoor hoe mensen hun hoop vestigen op het voortbestaan na de dood. Nou ja, ik durf zulke dingen niet hardop te zeggen, want er zijn mensen die je daarmee nu eenmaal verschrikkelijk kwetst en pijn doet, en dat weet ik. Ik ben hierover ooit terechtgewezen door iemand die een doodgeboren baby had gekregen. Als ze niet meer kon geloven dat ze hem na haar dood terug zou zien zou het leven voor haar verder zinloos zijn.

Als ik het goed begrijp ben jíj dus vooral 'ready to settle for infinite peace' zoals je schrijft in 'Medical Science'.
Ja.

Vroeger heb je wel eens gezegd dat poëzie een soort wal is die je opwerpt om dingen in te dammen, poëzie moet zin-gevend zijn, enzovoort, en nu komen er gedichten die eigenlijk van hun eigen

on-zin getuigen. Je zegt zelfs dat ze licht-zinnig bedoeld zijn.

Ja, het is allemaal niet zo verschrikkelijk belangrijk. Een goed woord daarvoor is ‘relativeren’. De dood maakt ook deel uit van het geheel dat het leven interessant maakt.

Troos en bekoor

D*e manier waarop jij er juist zo relativerend over schrijft, maakt* Nuweling *zo verrassend, zelfs optimistisch.*

O ja?

Vroeger, en eigenlijk nu ook nog vaak, bevond zich in je gedichten een sterk ontwikkeld ego, een ik die zich bewust is van zichzelf. Je weet dat er een sterke zelfreflectie in zit.

Ja, ja.

Op allerlei manieren. Reflectie op je lichaam, je handen, je hart. In allerlei levensfasen heb je jezelf nauwkeurig geobserveerd. En nu lijkt het alsof je jezelf losmaakt.

Ik weet dat ik erg egocentrisch ben. Ik bedoel niet dat ik niets voor andere mensen doe, dat ik niet veel waarde hecht aan mijn relatie met anderen, maar iets van dat geconcentreerd zijn op mezelf heeft ook een grote rol gespeeld bij het mislukken van mijn huwelijk. Ik weet dat mijn wereldje klein is, maar ook dat ik genoeg heb cian mijn gedachten, mijn twijfels en wat dan ook.

Wat ik bedoel is, wat ook die mevrouw schrijft: je wereld is ‘beknot en beknopt’, maar toch - omdat het juist op een individu is gericht - betekent je werk voor haar zoveel, is het toch ‘universeel’.

Ik kan niet meer schrijven dan dat wat er bij me opkomt, en het schenkt me echt bevrediging als ik merk dat anderen zichzelf er ook in herkennen. Maar ik weet het, I could have been a much nicer person (*We lachen allebei*).

Je zegt dat je het heerlijk vindt als ook andere mensen ervan genieten. Als we je verzamelde gedichten doorlezen, zijn er een paar eigenschappen die je je eigen poëzie toedicht. Zelf wil je er helderheid en plezier in vinden, het moet ‘troos en bekoor’, ook anderen.

Ja, ja.

Zoals je in Nuweling *zegt: ‘Sewe dae op die rand van tagtig’: ‘met 'n onweerlegbaar deurwinterde oor/ voeg jy woorde byeen wat jou troos en bekoor,/ of mens dit nou as uitvlug of toevlug beskou’.*

Ja, ik vind dat poëzie niet gemakkelijk of oppervlakkig moet zijn....

Een verpleegster komt binnen en vraagt of ze nog iets wil hebben tegen de pijn, maar ze antwoordt dat ze nog wel even kan wachten.

Verdwynkuns

W*aar ik nog op terug wil komen, is dat die 'ik' nog steeds sterk aanwezig is, maar op een andere manier. In 'Uitsig op die kade', - een gedicht uit* Respyt *dat ik uitstekend en erg ontroerend vind, schrijf je:*

> Nouliks vertolkbaar wat hulle my vertel,
> spreeus, eksters, meeue, eende, kraaie, al
> die ywerige dagloners van die wal,
> die reier so afgetrokke opgestel.
>
> Ek mis myself steeds minder. Ek bedoel:
> as steeds meer buitedinge my gaan boei
> dan sintels van inwendige gevoel
> tintel dit of ik selfafstotend groei.
>
> Vermindering neem waarneembaar toe. Ek hoop
> om te voldoen aan omgekeerde bloei
> en leeg te loop om vol te loop
> met wat vanuit hierbuite binnevloei.

Een woord als 'vloei' staan tegenover een woord als 'stol' dat vroeger dikwijls werd gebruikt. Je erkent nu een zekere machteloosheid, de dingen zijn 'nouliks vertolkbaar'. In sommige gedichten zie ik bijna een soort boeddhistische levenshouding.

Vreemd. Dat heb ik al vaker gehoord. Dat mensen me vragen of ik interesse heb in Zen en dit en dat. Ik schrik ervoor terug, net als voor elk geloof.

Bij jou bestaan geen dogma's. Dingen in jezelf hebben misschien overeenkomst met de inhoud van sommige religies. Hier gaat het om een soort passief bewustzijn. In andere gedichten heb je het weer over

de aanvaarding van de dood ah een kunst die aangeleerd moet worden, als iets dat als een daad doelbewust ondernomen wordt. 'Wysheid is verdwynkuns'. In 'Relaas' zeg je dat de mens 'geprogrammeerd' is voor 'die adembenemende daad', dat jij je 'roekeloos daaraan moet wys'.

Ja, dat is geweldig moeilijk, een bewust loslaten dat niet vanzelf komt. Iedere vezel van je lichaam klampt zich instinctief vast aan het leven.

In 'Die lang nag' schrijf je: 'tot jy willens die lang nag aanvaar', dus de laatste 'adembenemende daad' moet 'pleeg'.

Ja, dat betekent gewoon doodgaan en niet meer ademhalen. Ik vond het op dat moment een gelukkige vondst.

Ik vind trouwens dat je bij jou in eerste instantie altijd ontzettend letterlijk moet lezen.

Ja.

Licht spraakgebrek

N*og iets anders. In het gedicht 'Wat van my moeder?' dat je zelf erg mooi vindt, klinkt door dat je dichten soms ook als plicht beschouwt.*

Ja, ik denk dat het wel erg burgerlijk zal klinken, maar ik voelde dat ik dat moest doen. Ik heb heel wat gedichten over mijn vader geschreven, ik had een echte vaderbinding, maar ik voelde dat het mijn plicht was om te zeggen dat zij een grote rol heeft gespeeld in mijn leven. Ze was zo scherpzinnig en had een helder hoofd. Mijn moeder was echt een ongewoon intelligente vrouw. Ze was niet niet iemand die te koop liep met haar kennis, maar ik heb mijn vader dikwijls aan haar horen vragen of een bepaald woord juist was of niet. Albert zei dikwijls dat niet een hun dochters haar talenten had. Ze was muzikaal, niet briljant, maar ze kon goed piano spelen en psalmen begeleiden. Als de organist ziek was, kon zij voor hem invallen. Ze had vooral een wiskundehoofd, wat ik niet heb. Ze heeft geprobeerd me te leren schaken, maar mijn onnozelheid maakte haar moedeloos.

Ging je vanuit Johannesburg regelmatig naar je ouders?

Mijn twee oudste kinderen zijn nog geboren in Schweizer-Renecke. Dat was gewoon eenvoudiger. Ik had een vriendin van vroeger die daar een kleine kraamkliniek had. Olga Spies. En dat was wel zo prettig. Albert had ook veel bewondering voor mijn moeder. Zelfs na onze scheiding ging hij mijn ouders opzoeken. We gingen tijdens de vakanties regelmatig terug naar Schweizer-Renecke, totdat mijn vader gepensioneerd werd, toen hebben ze zich in Bloemfontein gevestigd, in Siësta.

Ik zou het nog met je willen hebben over het gebruik van het woord 'asiel'. Je gebruikt het in verband met Nederland en je hebt ook een gedicht 'Asiel' geschreven.

Ja, Pieter heeft me daartoe geïnspireerd. Ik gebruik het woord altijd als 'toevluchtsoord', niet zoals het Engelse 'asylum'.

Nu in 'Aftog' gebruik je het woord weer: 'Nou soek meer dan verdriet/ asiel in die niet.'

Ik lees het hele gedicht voor. Elhabeth lacht verlegen.

Ik weet niet precies hoe het zo gekomen is. Het verwijst waarschijnlijk naar vroeger, dat ik al die ellende wilde ontvluchten.

Maar nu schrijf je: 'soek méér as verdriet'...?

Ja, ik denk dat dat op de uiteindelijke oplossing slaat. De hoop op, zeg maar, uitwissing. Ik denk dat mijn stembanden nogal beschadigd zijn doordat ik tweeëneenhalf uur met een buis in mijn keel heb gelegen. Je moet het me maar niet kwalijk nemen dat dit gesprek zo moeizaam verloopt, maar God weet dat het erg moeilijk voor me is om rekenschap af te leggen van alles wat er in me omging. Ik vind het moeilijk om te formuleren als ik geen potlood en papier bij de hand heb. Ik heb echt een licht spraakgebrek. Alles wat achter me ligt, is in de goot verdwenen.

Ik kan me voorstellen dat iemand die haar woorden zo zorgvuldig kiest als jij inderdaad liever op papier formuleert.

Ja, maar het heeft misschien ook te maken met mijn aanpassing aan de Nederlandse taal. Ik voel me vergeleken bij de mensen hier soms zo slecht bespraakt. Iedereen is zo welsprekend. Ik praat ook een beetje moeilijk

omdat mijn mond van binnen prikt en dat leidt me af.

Optimisme

In de laatste week van mijn verblijf ga ik 's middags nog even bij haar op bezoek. Haar zoon Bert wordt die dag vijftig en ze vertelt blij dat hij haar de vorige dag 's ochtends vanuit Johannesburg heeft opgebeld en dat ze een lang gesprek met hem heeft gevoerd.

Op de ochtend van mijn vertrek, op 10 november, ga ik afscheid nemen. Ze heeft die nacht weer bijna niet geslapen, maar haar ogen staan helder en ze heeft haar volledige aandacht bij het gesprek. Als ik bang ben te lang te blijven en daardoor de ziekenhuisroutine te verstoren, begint ze onmiddellijk over andere dingen dan afscheidnemen te praten. We hebben het weer over Zuid-Afrika, over haar man en kinderen, weer over de econoom Joop Klant en zijn vrouw Jacqueline die haar gedichten aan de Amsterdamse uitgever G.A. van Oorschot hebben voorgelegd. Bij Klants promotie had ze haar vriend Pieter Hennipman ontmoet.

Ik had verwacht dat ik na deze twee weken waarin we elkaar bijna om de dag hebben ontmoet, verdrietig zou zijn door het afscheid. Maar zoals altijd ga ik met veel optimisme bij haar. Ze zorgt er niet alleen voor dat je háár situatie moedig onder ogen ziet, maar ze brengt deze positieve mentaliteit ook over op je eigen levenshouding. Oud worden, ziekte, operaties en de dood - zij is de enige vrouw die mij zó doet beseffen hoe positief dit deel van het leven kan zijn.

[Vertaald door Riet de Jong-Goossens]

Ena Jansen studeerde en werkte van 1974 tot 1984 in Nederland. Haar boek *Afstand en verbintenis: Elisabeth Eybers in Nederland* verschijnt in de loop van het jaar in Zuid-Afrika. Hierin worden alle bundels besproken die gepubliceerd zijn sinds Eybers zich in 1961 in Amsterdam heeft gevestigd.

Tom van Deel

Tot ek word wat ek was en niks my kan deer

Over de poëzie van Elisabeth Eybers

Toen Elisabeth Eybers in 1961 van Zuid-Afrika naar Nederland verhuisde, nam zij haar taal mee. Natuurlijk, al vijfentwintig jaar schreef zij poëzie in het Zuidafrikaans en zij is dat, eenmaal hier, blijven doen, tot op de dag van vandaag. Toch geloof ik dat er in haar Nederlandse tijd wel het een en ander veranderd is aan die taal. Ik kan het eigenlijk niet goed beoordelen, want ik ken geen Zuidafrikaans, maar ik verbeeld me dat ik met de taal van haar vroegere gedichten meer moeite heb dan met de taal in haar latere werk. Net alsof in dat latere werk het Zuidafrikaans een beetje is opgeschoven in de richting van het Nederlands. Maar het kan natuurlijk ook zijn dat ze, omdat ze nu eenmaal dagelijks in de Nederlandse taalsituatie leeft, minder geneigd is woorden te gebruiken waarvan ze kan voorspellen dat ze moeilijkheden opleveren voor een Nederlandse lezer.

Bezweringsformules

In het algemeen zijn de meeste gedichten van Eybers wel grotendeels begrijpelijk voor de Nederlandse poëzielezer die niet over een woordenboek Zuidafrikaans-Nederlands beschikt. Van een dichter als Breyten Breytenbach bijvoorbeeld is dat absoluut niet te beweren, integendeel, Breyten is onvertaald nauwelijks te lezen; dat is althans mijn ervaring. Van hem wordt ook nooit beweerd dat hij eigenlijk deel uitmaakt van de Nederlandse literatuur, terwijl alleen al de toekenning van de P.C. Hooftprijs aan Elisabeth Eybers bewijst hoezeer zij, weliswaar schrijvend in het Zuidafrikaans, geapprecieerd wordt binnen het Nederlandse literaire circuit, nee sterker nog, tot de Nederlandse literatuur wordt gerekend. Haar poëzie speelt, en dat is heel opmerkelijk, een hoofdrol in twee literaturen: de Zuidafrikaanse en de Nederlandse.

Het feit dat Eybers haar gedichten in het Zuidafrikaans schrijft, heeft voor mij altijd het lezen van haar werk geïntensiveerd. Poëzie vraagt op zichzelf vanzelfsprekend een grote aandacht voor hoe het gezegd wordt, voor de taal dus, maar als daar dan nog de drempel bijkomt van een taal die weliswaar dicht bij het Nederlands ligt of lijkt te liggen, maar er toch ver genoeg van af staat om vreemd te zijn, dan is bij het lezen een extra inspanning vereist. Er zit iets tussen mij en het gedicht dat ik onmogelijk kan negeren, en dat is de taal, die niet de mijne is en waarmee ik ook nooit zo vertrouwd zal raken. Dat is natuurlijk een beetje raar gezegd, want het gedicht is gewoon in het Zuidafrikaans geschreven, dus er zit niets tussen mij en het gedicht; voor mij is het Zuidafrikaans eenvoudig een vreemde taal die ik - ook al lijkt er zoveel Nederlands in te zitten - moet vertalen om er een voor mij begrijpelijk gedicht uit los te krijgen. Aardig is het nu dat die wat vervreemdende interpretatieve omgang met Eybers' poëzie juist zorgt voor een intensivering, ik zou haast zeggen: intimisering van de lectuur.

Als er een soort poëzie bestaat waar ik in het bijzonder op ben gesteld, dan is het wel die van Eybers. Het is de poëzie, ook, van Vasalis, van Emmens, van Judith Herzberg, van Kopland. De manier waarop Eybers weet te praten - praten is een goed

woord voor haar poëzie - over vergankelijkheid en dood, scheiding en verlangen, liefde en verdriet, heeft verwantschap met de manier waarop deze dichters dat doen. Het is ingetogen poëzie, bescheiden en sceptisch, intelligent in de verwerking van emoties, subtiel in woordkeus en zinsbouw. In

haar tot dusver laatste bundel *Respijt*, vorig jaar verschenen, staat een van de vele gedichten die zij over het dichten heeft geschreven. Het is programmatisch, maar niet op een leerstellige manier. Het heet ‘Teëspraak’ en de bundel opent er mee.

Teëspraak

Mens dig noodgedwongener oor ondraaglike dinge
of dinge wat eintlik geen reg het om te bestaan
gebeure wat eerder ontken moet word of genegeer -
maklik gesê en nie minder maklik gedaan

tensy jy hul tog in die oog kyk, betas en takseer
en met steeds ondernemender woordegegogel besweer.
Ondraaglikheid, onbestaanbaarheid tel dan nie meer
behalwe as prikkel om teëspraak aan te gaan.

De grootste verrassing van de eerste regel is dat er niet staat ‘noodgedwongen’, maar ‘noodgedwongener’. Er is dus blijkbaar een tijd of een situatie die het nog meer noodzakelijk maakt dan vroeger om te dichten over ondraaglijke dingen of dingen die eigenlijk geen recht hebben om te bestaan, vermoedelijk omdat die ondraaglijke dingen en die bestaansrecht ontberende dingen zich meer en meer opdringen; ze maken het steeds onmogelijker om ze te omzeilen. Wat zijn dat voor ‘dinge’, of zoals de derde regel ze noemt: ‘gebeure’, wat wel ‘gebeurtenissen’ zal betekenen? Eybers formuleert het expres nogal vaag en algemeen, stellig om juist de precieze omschrijving te vermijden. Dat gebeurt in haar poëzie zo vaak, het heeft met ironische distantie te maken, met aanduiden, niet voluit zeggen. We weten bovendien allemaal wat de ondraaglijke dingen zijn; ze vormen keer op keer het onderwerp van Eybers' poëzie: verlies, vergankelijkheid, dood, maar in het algemeen alles wat levens- of liefdesvijandig is. Het is typisch-Eybers om deze dingen te noemen: ‘dinge wat eintlik geen reg het om te bestaan’, een laconieke manier van zeggen, die des te sterker beklemtoont dat zulke dingen schering en inslag van het bestaan vormen.

De ontkenning of de negering van het ondraaglijke en het onbestaanbare ligt meer voor de hand dan er over te dichten, zo blijkt uit regel vier. De dichter evenwel ziet ze onder ogen, gaat er met behulp van de taal een bijna tastbaar gesprek mee aan en beschouwt het gedicht dat hiervan het resultaat is dan als een vorm van ‘tegenspraak’. Het is opvallend dat Eybers spreekt van ‘woordegegogel’; ze suggereert daarmee toch dat poëzie een soort truc is, waarmee de ondraaglijkheid en de onbestaanbaarheid bezworen worden. Poëzie zegt iets terug, brengt er iets tegenin, maar in laatste instantie zijn het bezweringsformules, die voor de duur van het gedicht tegenspraak leveren, maar natuurlijk nooit in staat zijn het ondraaglijke en het onbestaanbare uit de wereld te helpen.

Eienaardige neiging

Eybers' gedichten zijn zelden eenduidig. Ook een kleintje niet, zoals ‘Treurkwatryn’:

Treurkwatryn

Die eienaardige neiging om eendag totaal te verdwyn
sal jy by my aan tref, of anders ek by jou,
ondanks die ywer waarmee elkeen die skyn
wil volhou van onhaperbare trou

Dit gedicht gaat niet alleen over scheiding en verlating, het gaat ook, en mijns inziens vooral, over de dood. De grote indruk die het gedicht maakt, wordt vooral veroorzaakt doordat hier het doodgaan als een vorm van ontrouw wordt beschouwd, als een doelbewuste daad die een eind aan de liefde maakt. Aangrijpend, in alle eenvoud, is de formulering van doodgaan als een ‘einenaardige nei-

ging'. Dat er wordt gesproken over 'totaal' verdwijnen, wijst eigenlijk al meteen sterk in de richting van de dood, en ook de overweging in regel twee doet dat: een van tweeën zal straks blijken het eerst gestorven te zijn. De formulering in dit 'treurkwatrijn' is even laconiek als verschrikkelijk. Prachtig is het woord 'onhaperbare', ik begrijp het precies, denk ik, maar weet niet of het een nieuwvorming van Eybers is, of een bestaand woord in het Zuidafrikaans.

Vertroostende verzen

Het is moeilijk praten over dergelijke gedichten. Ze zijn zo geschreven zoals ze geschreven zijn, omdat de gevoelens waarmee ze kampen geen directe mededeling verdragen. Het is zoals Eybers in een rede 'Oor die Poesie' uit 1963 zegt (het is dikwijls geciteerd):

> Ek vermoed dat een van die redes waarom iemand verse skryf, is omdat daar vir hom dinge is, te intiem, of te aangrypend, of te onvatbaar-op-eerste-gesig, of te ongerymd om in die openbaar mee te deel. Hulle moet gesing of gesuggereer of oorgesien word.

Het effect van zo'n gedicht op de lezer is dan ook niet uitsluitend van esthetische aard. Verderop in haar rede zegt ze hierover nog het volgende, dat heel goed het effect beschrijft dat een gedicht als 'Treurkwatryn', voor mij althans, sorteert:

> Ek moet eerlik erken dat ek nie weet waar estetiek ophou en etiek begin nie. Mens verwerp natuurlik die opvatting van poesie as lering of stigting. Maar my eie ervaring is dat die bevindige van 'n digter kan help om jou met jou lot te versoen, dat dit selfs jou alledaagse houding en gedrag kan beinvloed.

Zo bezien kan 'Treurkwatryn' zelfs ondergaan worden als een vertroostend vers; het ziet in kalme bewoordingen iets onder ogen, waar niemand, ook twee geliefden niet in hun schijnbaar onhaperbare trouw, waar niemand voor bespaard kan blijven. En het doet dat met een haast wat ironische verwondering: 'Die eienaardige neiging'...

Gaandeweg verdwijnen

Een van Eybers mooiste en meest geresigneerde gedichten vind ik 'Uitsig op die kade':

Uitsig op die kade

Nouliks vertolkbaar wat hulle my vertel,
spreeus, eksters, meeue, eende, kraaie, al
die ywerige dagloners van die wal,
die reier so afgetrokke opgestel.

Ek mis myself steeds minder. Ek bedoel:
as steeds meer buitedinge my gaan boei
dan sintels van inwendige gevoel
tintel dit of ek selfafstotend groei.

Vermindering neem waarneembaar toe. Ek hoop
om te voldoen aan omgekeerde bloei
en leeg genoeg te loop om vol te loop
met wat vanuit hierbuite binnevloei.

Dit gaat over de ouderdomservaring dat de binnenwereld er minder toe gaat doen en dat er een zelfverloochenende aandacht ontstaat voor wat er buiten te zien is. Alsof men bezig is met gaandeweg verdwijnen, op te gaan in de zichtbare wereld. Of anders, en met de woorden van het gedicht gezegd: alsof de buitenwereld de steeds leger wordende binnenwereld gaat vullen, een vorm van zelfverlies, dat voltooid wordt in de dood, wanneer in zekere zin de buitenwereld de binnenwereld in bezit heeft genomen en men, om het met de woorden van 'Treurkwatryn' te zeggen, totaal verdwenen zal zijn.

Aan dit gedicht is ook goed te zien wat 'rymdwang', zoals Eybers het zelf noemt, oplevert. De formulering 'sintels van inwendig gevoel', die op zichzelf al zo beeldend het uitgebluste

vuur inhoudt, wordt in de klank gevolgd door een weinig voordehandliggend, maar niet minder beeldend werkwoord ‘tintel’, een werkwoord dat volmaakt past bij de ‘groei’ waarvan sprake is.

Het uitzicht levert het inzicht op zoals dat verwoord wordt in dit gedicht. In zoverre is de eerste regel - ‘Nouliks vertolkbaar wat huile my vertel’ - een verzuchting die niet helemaal waar zal blijken te zijn. In de tweede en derde strofe wordt namelijk wel degelijk een poging gedaan om te zeggen wat er door die aandacht voor de buitenwereld veranderd is in het leven van ‘Ek’, en dus wat de spreeuwen, eksters, meeuwen, eenden en kraaien nu eigenlijk te zeggen hebben.

Imponerende ouderdomspoëzie

De poëzie van de latere Elisabeth Eybers is imponerende ouderdomspoëzie. Dat bewijst ook het gedicht ‘Tydelik’, waarin een berustende toon overheerst:

Tydelik

Noudat die verlede my drome opeis
mistrou ek die toekoms. Wie ooit aanvang saai,
hoe lydelik ook, moet beëindiging maai
hoewel sommige hoop om daarná te herrys.
Sintuiglike weelde word traag ingeteer
goue strate en harpe lok lankal nie meer
dus lê ek my neer, met die hede versoen
wat gedurig onvriendeliker dinge gaan doen
tot ek word wat ek was en niks my kan deer.

Elegant wordt er van verleden naar toekomst, van begin naar einde, en - drie regels voor het slot - naar het heden gegaan, een heden dat, het is weer echt Eyberse understatement ‘gedurig onvriendeliker dingen gaan doen’. Waarna de slotregel onvergelijkelijk krachtig de toekomstige dood, en het tijdelijke karakter van ons bestaan, formuleert: ‘tot ek word wat ek was en niks my kan deer’.

Alleen zo'n regel al laat zien wat een in alle bescheidenheid grote dichteres Elisabeth Eybers is.

Hans Neervoort

De muze loopt hier blootsvoets rond

In gesprek met Riana Scheepers

> *Ergens in dit interview vraagt Riana Scheepers zich af waarom schrijvers altijd vragen over politiek moeten beantwoorden: alsof zij op dat gebied bij uitstek deskundig zijn. Een terechte vraag. Maar als Je uit Zuid-Afrika afkomstig bent en Je in Nederland blootstelt aan een interview, loop je een grote kans juist ook daarover ondervraagd te worden. Nederlanders liepen ooit voorop in de boycot van Zuid-Afrika en willen nu het bewijs krijgen van hun eerdere gelijk.*

Hoe het zij, de banden tussen Nederland en Zuid-Afrika worden aangehaald. Nederlandse schrijvers staan in de rij om naar Zuid-Afrika te gaan. De Nederlandse Taalunie trekt gul de subsidiebeurs om congressen van Zuidafrikaanse en Nederlandse neerlandici in Potchefstroom in 1992 en in Umhlanga in 1993 mogelijk te maken en ook het onlangs opgerichte Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans mocht van een financieel ruggesteuntje van de Taalunie profiteren. De Stichting Dimensie heeft een zusterorganisatie in Johannesburg opgericht en distribueert sinds kort in Nederland op grotere schaal Afrikaanstalige boeken.

Maar misschien het meest tekenend is de hernieuwde belangstelling in Nederland voor de Afrikaanstalige literatuur. Het begint door te dringen dat de Afrikaanse literatuur niet ophoudt bij André Brink en Breyten Breytenbach en dat er nog veel prachtigs te ontdekken valt.

Inhaalexpeditie

S*inds de afschaffing van de apartheid is dan ook een inhaalexpeditie op touw gezet: zo werd in de afgelopen jaren werk vertaald van o.m. Etienne van Heerden, Karel Schoeman, Koos Prinsloo, Emma Huismans, John Miles, Jeanne Goosen en Marita van der Vyver. En binnenkort verschijnt* Dulle Griet *van Riana Scheepers. In Nederland is Schepers nog vrijwel onbekend, maar ze is een van de grootste talenten in een toch al rijke literatuur. Hoewel, talent: in het najaar van 1994 verscheen in Zuid-Afrika al haar derde bundel* 'n Huis met drie en'n half stories. *Uit haar eerste twee bundels* Die ding in die vuur *(1990) en* Dulle Griet *(1991) is de Nederlandse bloemlezing samengesteld.*

Deze nazaat van de guerrillastrijder Gideon Scheepers, die in 1902 tijdens de Boerenoorlog door de Engelsen werd gefusilleerd, neemt een aparte plaats in in de Zuidafrikaanse literatuur. André Brink zei ooit dat hij niet zo gauw een zwarte als hoofdpersoon zou nemen, omdat hij te weinig op de hoogte was van de zwarte cultuur. Riana Scheepers heeft wel zwarte hoofdpersonen in haar verhalen: in de bloemlezing Dulle Griet heeft ongeveer de helft van de verhalen een Zoeloe-achtergrond of in ieder geval Zoeloe-elementen. Je vraagt je af hoe een blanke in het land van de apartheid zo authentiek over zwarte mensen kan schrijven, want wie verhalen als 'Babanango' en 'Het kind en de vis' leest, zal voelen dat ze van binnenuit geschreven zijn.

Ik denk dat weinig mensen - vooral buiten Zuid-Afrika - ervan op de hoogte zijn dat een gedeelte van de blanke bevolking normaal groot geworden is, d.w.z. zonder apartheid. Dat was het geval waar blanken woonachtig waren in de onafhankelijke staten, zoals Zoeloeland, onder een zwart bestuur. Zoeloeland - tegenwoordig Kwazulu-Natal - stond onder jurisdictie van Zoeloekoning Zwelethini. Het kende de apartheidswetten niet die de rest van het land beheersten. Mijn ouders hadden een boerderij in een klein dorpje in een afgelegen deel van Zuid-Afrika, met de exotische naam Pongola. Mijn speelkameraadjes waren Zoeloekinderen, mijn orna die mij verhalen vertelde bij het vuur, was zwart. Ik heb het Zoeloe zo samen met de moedermelk naar binnen gekregen, ik heb zelfs mijn eigen Zoe-

loenaam: Ntombenhle. Toen ik kind was, was ik er heilig van overtuigd dat ik met mijn zwarte vriendje Bubesi zou trouwen.

Riana Scheepers

Kortom, ik ben niet opgegroeid als een typische Afrikaner. Mijn ouders waren geen aanhangers van de Nasionale Party en behoorden ook niet tot de Nederduits Gereformeerde Kerk. Als kind wist ik niet wat apartheid was. Dat neemt niet weg dat ik het wel moeilijk heb gehad als kind. Ik werd flink gepest omdat wij kafferboeties waren en tot een sektekerk behoorden. Mijn grootvader was namelijk een zendeling die niet tot een kerkgenootschap behoorde, maar uit eigen overtuiging en op eigen houtje missionariswerk deed onder zwarten. Ik geloof overigens niet dat hij ooit iemand gekerstend heeft, maar hij heeft wel een school gebouwd en voor eten gezorgd voor een arme zwarte gemeenschap. Als zodanig leeft hij daar ook voort.

Scheepers ging Nederlands en Afrikaans studeren aan de Universiteit van Bloemfontein. Hier was de situatie omgekeerd. Bloemfontein is een overwegend blank gebied, zodat ze van de apartheid weinig merkte. Na haar studie en een stormachtig huwelijk kreeg ze in 1988 een baan als lectrix Afrikaans en Nederlands aan de Universiteit van Zoeloeland in Mtunzini. Ook daar leerde ze veel zwarte mensen goed kennen. Pas na haar benoeming aan de Universiteit van Kaapstad (UCT) in 1990 werd ze in alle heftigheid geconfronteerd met de apartheidswetten.

De afschaffing daarvan was een juk dat van ons afgegooid werd. Ik voelde me een albatros die zich uitgeschud heeft. Het was een bevrijding die niet in woorden te vatten is.

Iedereen kijkt altijd naar de wreedheid van de apartheid voor de zwarten, maar ze heeft ook de blanken benadeeld. Natuurlijk, anders en zeker minder traumatisch dan de zwarte bevolking, maar toch. Ik denk aan al de vriendschappen, alle kennis, alle

culturele rijkdom en interactie die blanken hebben moeten missen omdat zij weggehouden zijn van de zwarte mensen. En dan heb ik het nog niet eens over de academische en culturele boycot.

Die culturele boycot was een ontstellend verarmende ervaring, niet alleen voor ons in Zuid-Afrika, maar ook voor jullie, want wij uit het warme zuiden hebben jullie in het koude noorden ook iets te zeggen. Nederland was zoveel jaren lang de intellectuele voedingsbron van Zuid-Afrika, maar nu is er een breuk die niet een-twee-drie hersteld is. Onze academici zijn naar Amerika en Engeland gegaan. We zijn in hoge mate verengelst en dat is verschrikkelijk, zeker vanwege de invloed van de oppervlakkige Amerikaanse cultuur.

Dag vol dooie stemme

E*n toen kwam 27 april 1994, de dag dat Zuid-Afrika officieel een democratie werd, de dag van de eerste vrije, algemene verkiezingen. Scheepers schreef over die dag in de bundel* S.A. 27 april 1994, *onder redactie van André Brink. Voor het eerst verscheen in Zuid-Afrika werk van blanke, zwarte en gekleurde Engelstalige en Afrikaanstalige auteurs in één bundel. Vijfenveertig schrijvers zetten hun beleving van die dag op papier - een indrukwekkend document.*

27 april 1994 was een dag van overvloedigheid, welwillendheid, vreugde, maar vooral van moed voor de toekomst. Mijn bijdrage aan *S.A. 27 april 1994* is getiteld 'n Dag vol dooie stemme'. Het kruisje dat gezet werd, was een stille stem. Een stem die niet ten naastebij kan vertellen over de jubeling, de bevrijding. Die dag was een dag vol levendige stemmen, al regende het ook 'oumeide met knopkieries' (*kierie = wandelstok, HN*).

De opvallendste verandering is zeker het gevoel van welwillendheid dat voelbaar en zichtbaar geworden is. Mensen hebben zelfvertrouwen gekregen. Schuldgevoelens zijn afgeschud. Dit zijn emoties die we in lang niet beleefd hadden. De meeste mensen hadden het er moeilijk mee positieve emoties te hebben. En toen het kwam, was het alsof er een wonder geschiedde.

Dat is nu bijna een jaar geleden, maar de euforie van het begin is aan het wegebben: democratie alleen beschermt je niet tegen de regen en vult geen hongerige maag. De kranten berichten - weliswaar ongecensureerd - over arbeidsonrust, interne verdeeldheid binnen het ANC, moorden op politiemannen. De mensen beginnen ongeduldig te worden. De hervormingen zijn nog niet voor iedereen zichtbaar.

Ja, we hebben nog een lange weg te gaan, te lopen eigenlijk. Hervormingen vinden niet van de ene op de andere dag plaats. Naïeve verkiezingsbeloften worden niet nagekomen. De mensen willen nu eindelijk resultaten zien. Analfabetisme is een gigantisch probleem. Er is een soort adolescente brutaliteit onder de nieuwe politici. We gaan moeizaam en onzeker voort, maar: een paradijs voor een schrijver! De dingen die om ons heen gebeuren bieden meer dan genoeg stof voor 1001 nachten verhalen.

Zuid-Afrika lijkt inderdaad wel een paradijs voor schrijvers. De literaire produktie was voor zo'n kleine taalgemeenschap al zo'n twintig à dertig jaar ongemeen groot, maar de laatste jaren is er werkelijk een uitbarsting van Afrikaanstalig talent. Namen? Een paar dan, volkomen willekeurig uit de boekenkast geplukt: Eben Venter, Alexander Strachan, Lettie Viljoen, Kemeels Breytenbach, Rita Gillfillan, Marita van der Vyver, Marlene van Niekerk (wanneer wordt haar magistrale roman Triomf *nu eindelijk eens vertaald?), Mark Behr, en natuurlijk Riana Scheepers. Het overvloedige aanbod aan materiaal kan nooit de enige verklaring zijn. Immers, dat materiaal was altijd al in voldoende mate aanwezig. Er moeten dus ook andere oorzaken zijn.*

Mijn persoonlijke mening is dat Afrika (vooral in het deel waarin ik groot geworden ben) een viriel landschap is - het zit in de aarde, in de grond: die creativiteit, de drang om te scheppen. Bovendien is de creoolse oorsprong van onze taal van grote invloed: het Afrikaans krioelt en vibreert van energie en van creolismen zeg ik altijd. En het

is heerlijk om deze taal te gebruiken vanwege de zeggingskracht die hij heeft. Maar niemand gelooft me.

Schrijfgierigheid

I*k geloof zeker dat Riana Scheepers gelijk heeft. Het Afrikaans is een directe taal, een taal geschapen om emoties uit te drukken. Vitaal ook. Iedere Nederlander kent de Afrikaanse creativiteit in het bedenken van nieuwe woorden.* Hijsbakkie *en* rekenaar *zijn bekende voorbeelden.*

Het paradoxale aan het Afrikaans is dat de creoolse drang naar vereenvoudiging juist een versterking van die zeggingskracht tot gevolg heeft. Voor de literatuur is bijvoorbeeld het ontbreken van een onvoltooid verleden tijd (op enkele uitzonderingen na) van groot belang. 'Ik speelde' is in het Afrikaans 'Ik het gespeel'. Het gebruik van het hulpwerkwoord maakt die verleden tijd niet goed bruikbaar voor een verhaal, laat staan een roman, zodat Afrikaanse verhalen altijd in de tegenwoordige tijd staan. In het Afrikaans is het altijd nu. Dat geeft

een enorme dynamiek aan Afrikaanstalig proza, die - dat zal duidelijk zijn - speciale vertaalproblemen oplevert.

De schrijfgierigheid is een onderdeel van onze totale bevrijding, een bewustwording van onze woord-kracht.

De grondslag van alle literatuur is - geloof ik - spanning (op vele terreinen) en daar hebben we inderdaad meer dan genoeg van beleefd. We beleven die nog dagelijks. En dat is misschien voor mij wel het opvallendste verschil tussen de Nederlandse en de Afrikaanse literatuur. Waar Nederland in zekere zin een overbeschaafd land is, is Zuid-Afrika een zich ontwikkelend land waarin meer dan genoeg aanwezig is om schrijvers te verwonderen, te doen walgen, wakker te laten liggen, te laten schrijven.

De grote produktie van literaire teksten in het Afrikaans de laatste tijd zie ik echter vooral als een viriele uitbarsting van een heleboel uiterst talentvolle schrijvers die in een jonge taal schrijven, die plotseling van het keurslijf van de censuur verlost waren, een dodelijke beperking. Die beperking lag niet zozeer in het niet kunnen schrijven, maar veel meer in het niet kunnen lezen, want als je niet kunt lezen, kun je ook niet schrijven, geloof ik. En er is in dit land zoveel om over te schrijven. En dat doen we nu dus.

In het Afrikaans, waarin nog relatief weinig teksten zijn - in vergelijking met bijvoorbeeld het Nederlands en het Engels - ligt de wereld van het boek nog braak. Er is nog zoveel om over te schrijven. De muze loopt hier inderdaad ongeschonden en blootsvoets rond!

Kruisbestuiving

E*r is naar mijn idee nog een andere oorzaak. De laatste jaren onder de apartheid leek er onder de jongeren een zekere engagementsmoeheid te bespeuren. Natuurlijk, zo kon men regelmatig horen, ik ben tegen de apartheid, maar om nou iedere keer weer ook in de literatuur met die apartheid geconfronteerd te worden! Mag literatuur ook eens ergens anders over gaan?! Dat verklaart ook de geringe belangstelling van die jonge schrijvers voor de* littérature engagée. *Riana Scheepers zelf is daar het mooiste bewijs van. De tegenstellingen, misverstanden en conflicten zijn wel aanwezig in haar werk, maar zelden op de voorgrond en van een opgeheven vingertje is al helemaal geen sprake in haar verhalen.*

Het Afrikaans is maar een van de elf officiële talen in Zuid-Afrika (en dan nog een van de kleine talen). Dat hoeft niet alleen maar een lastige praktische omstandigheid te zijn. Het kan ook een creatieve impuls betekenen:

Er wordt thans in veel teksten over de cultuurgrenzen heen geschreven, er wordt gepoogd andere talen en culturen te betrekken in het eigen werk. Het best geslaagd is dat in contemporaine dramateksten. Mijn eigen korte verhalen worden gezien als ‘baanbrekerswerk’, omdat ik niet alleen de Zoeloewereld en folklore, maar ook de structuur van de orale vertellingen gebruik en integreer in mijn verhalen.

Het is in ieder geval duidelijk dat de kruisbestuiving tussen de verschillende kulturen voor fascinerend werk zorgt - ook op het gebied van de beeldende kunst en de muziek. Een vriend van mij schrijft Afrika-opera's. Ongewoon, vernieuwend,

experimenteel, opwindend. Onze goudmijn is juist onze diversiteit, hoewel die natuurlijk ook een bron van irritatie en wanbegrip tussen de verschillende cultuurgroepen is. Ik zou niet graag zien dat er een vervelende brei van een beetje dit en een beetje dat zou ontstaan om iedereen een beetje tevreden te stellen. We verschillen van elkaar, laten we dat in ons voordeel gebruiken. In mijn nieuwe bundel (*'n Huis met drie en 'n half stories*) heb ik een nogal gewaagd verhaal opgenomen: ‘Klipsop’ (*lett. ‘Stenensoep, een ironische uitdrukking voor als er niets te eten is, in dit verhaal beter te vertalen met troepsoep, HN*). Het is in die zin gewaagd dat het laatste gedeelte van het verhaal helemaal in het Xhosa geschreven is. Natuurlijk kunnen de meeste Afrikaanse lezers dit niet lezen. De boodschap die ik daarmee aan de lezer wil meegeven is: als jij, stommerik, geen inheemse taal kent, dan verbergt deze tekst zich voor jou, dan heb je pech gehad, want dan mis je het hoogtepunt van het verhaal.

Arrogant, hè?l

Ik ben *beslist niet* somber over de toekomst van Zuid-Afrika. Problemen, ja die zullen er oneindig, onophoudelijk in grote aantallen zijn.

En soms wordt een mens moedeloos omdat er zo verschrikkelijk veel te doen is. Maar ik geloof in de overlevingskracht en de creativiteit van dit land.

Afkeer van schrijvers

N*u de apartheid is afgeschaft en veel verbannen zwarte schrijvers naar hun land terugkeren is er ook officieel de mogelijkheid nauwere contacten met die zwarte schrijvers te leggen.*

Door schrijversorganisaties als COGAM en het Skrywersgilde worden wel pogingen ondernomen, maar ik kan daar eigenlijk niks over zeggen, ik wil niet tot een schrijversorganisatie behoren. Het zou wel eens contra-productief kunnen zijn. Ik heb tot nu toe altijd op mijn eentje gefunctioneeerd, ik hou niet van formele organisaties.

Het contact dat ik met zwarte mensen heb, is gewoon menselijk contact op alle terreinen, niet alleen op het terrein van het schrijven. Ik hou helemaal niet van schrijvers (mezelf incluis). Het zijn bovendien egoïsten.

Die afkeer van schrijvers geldt in ieder geval niet voor Koos Prinsloo. Prinsloo was de auteur van enkele bundels die door hun homosexuele onderwerpen en hun rauwe geweld nogal wat weerstand opriepen. Het proza in zijn bundels Jonkmanskas, Die hemel help ons *en* Slagplaas *(de laatste twee bundels zijn in vertaling verschenen bij Amber) balt in machteloze woede de vuist. Prinsloo is de Gerard Reve van de Afrikaanse literatuur, alleen wat jonger. De emancipatie van de homo's in Zuid-Afrika is nu eenmaal wat later op gang gekomen. Zijn dood (hij stierf in het voorjaar van 1994 aan aids) was voor de literatuur de belangrijkste gebeurtenis in Zuid-Afrika in 1994. Riana Scheepers werkt aan een dissertatie over de verhouding tussen fictie en werkelijkheid bij Koos Prinsloo:*

Koos was een persoonlijke en gewaardeerde vriend, die samen met mij in Natal is opgegroeid. Wij hebben als jonge adolescenten jarenlang een verwoede correspondentie gevoerd. Vreselijk infantiel.

Verlies? O ja! Hij was bij uitstek een vernieuwer, een meedogenloze, compromisloze vernieuwer. Hij was geen bange schrijver en voor die moed heb ik respect. Maar hij heeft ook fouten gemaakt en zijn werk is niet altijd onberispelijk - ik denk dat zijn grootste fout als schrijver was dat hij soms zijn verhalen gebruikte, misbruikte zelfs, om persoonlijke vendetta's uit te vechten. Maar hij heeft ontzettend veel gedaan om de Afrikaanse literatuur te moderniseren. Hij heeft lef gehad. Ik mis hem.

Een kooltje vuur

I*n een bespreking van Jeanne Goosens* Ons is nie almal so nie *verzuchtte de recensent van NRC Handelsblad dat er zo weinig vrouwelijke Afrikaanstalige auteurs zijn.*

Voor mij is het grote aandeel van vrouwen juist een van de opvallendste kenmerken van de moderne Afrikaanse literatuur. Riana Scheepers:

Zoals ik in een recent artikel ‘Vrouwen en vuur’ gesteld heb: Er is een spreekwoord in Afrika dat zegt: ‘Een vrouw is een vuur, neem maar een beetje, anders brand je je.’ Dit gaat terug op de gewoonte van vrouwen om bij hun buurvrouw een gloeiend kooltje uit het vuur te halen als hun eigen kookvuur is uitgegaan. De vrouw neemt het gloeiende kooltje in haar blote hand en gooit het van de ene hand in de andere terwijl ze naar huis toe loopt. Zij kan op die manier een klein kooltje hanteren. Vandaar de waarschuwing: pas op voor vrouwen. Pas ook op voor de Afrikaanse schrijfsters. Sinds het einde van de tachtiger jaren kent het Afrikaans een vloedgolf of zal ik zeggen ‘een veldbrand’ van vrouwelijke auteurs die opwindend en vernieuwend werk geleverd hebben. Op het gebied van produktie en erkenning - bij literaire prijzen bijvoorbeeld - overvleugelen zij de man. En het ongelooflijkste is dat het de oudere (en dan heb ik het over vrouwen van zestig tot over de tachtig jaar) schrijfsters zijn die het belangrijkste werk leveren. Vrouwen als Elisabeth Eybers, Anna M. Louw, Elsa Joubert, Alba Bouwer, Wilma Stockenström, Berta Smit, Ina Rousseau, Audrey Blignault schrijven ongelooflijk goed. Ze vernieuwen zich steeds, ze schrijven modern, ze worden niet oud, in tegenstelling tot de mannen. Voorzover ik het kan zien is er in Zuid-Afrika echter geen ty-

pisch vrouwelijke manier van schrijven. Wel typerend is het enorme verschil in stijlen en thema's bij de vrouwelijke schrijvers. Ik houd persoonlijk per se niet van het geweeklaag over het lichaam en over de vrouwelijke sexualiteit. Er is op het ogenblik een soort opleving (een pseudo-opleving, als je het mij vraagt) van de erotiek.

De Herzogprijs (*dit is de meest prestigieuze literaire prijs in Zuid-Afrika, HN*) is dit jaar gewonnen door de toneelschrijfster Reza de Wet. De laatste jaren zijn de grote prijzen trouwens iedere keer door vrouwen gewonnen: Jeanne Goosen en Antjie Krog en Marita van der Vyver.

En Riana Scheepers.

In onze maatschappij wordt de vrouw, zoals je ziet, niet onderdrukt - niet als je naar de vrouwelijke auteurs kijkt tenminste.

Niet als schrijfster misschien, maar de maatschappij die bijvoorbeeld weerspiegeld wordt in de Afrikaanse literatuur, is toch wel een erg patriarchale samenleving. Veel Afrikaners vertonen machotrekken.

Misschien blinken vrouwen wel uit in het schrijven juist vanwege het patriarchale systeem. Maatschappelijk gezien zijn het echter vooral de zwarte vrouwen die onder dat patriarchaat lijden.

De beschuldiging is al meer dan eens geuit dat (blanke) schrijfsters zo produktief zijn omdat zij de gelegenheid hebben, bevoorrecht zijn, omdat zij geen eigen baan hebben maar een man met een groot inkomen en een werkster. Kortom, dat zij in de luxe situatie verkeren de hele dag te kunnen gaan zitten schrijven. Maar dat is niet waar! In mijn eigen geval was het juist tegenovergesteld. Toen ik getrouwd was, in een ijselijk groot huis woonde, een welvarende man had en een werkster, schreef ik geen letter. Na mijn echtscheiding, toen ik mijn eigen brood moest verdienen en weinig geld had, toen ik bang was voor de veiligheid van mijn kinderen in een landstreek (Zoeloeland) waarin de noodtoestand heerste, toen pas ben ik begonnen te schrijven. Spanning brengt creativiteit zoals ik al gezegd heb. Als alles goed gaat is er geen spanning en is er niks om over te schrijven, dan moet je kunstmatige spanning creëren. En ik denk dat dat niet eerlijk is.

Het extreem-feministische standpunt is bij de Afrikaanse schrijfsters nauwelijks terug te vinden. Hebben de schrijfsters die fase overgeslagen?

De culturele boycot heeft op vele terreinen effecten gehad, ook hier. En met de opheffing van de culturele boycot hebben we ons snel aangepast aan de rest van de wereld.

Ik zie mijn eigen werk als post-feministisch. De strijd tegen de man is vervelend, ik wil schrijven waarover ik wil, zonder me af zetten tegen de man. Ik hou van mannen.

Na haar twee reeds genoemde bundels verschenen van Riana Scheepers onlangs min of meer tegelijkertijd twee boeken: de bundels 'n Huis met drie en 'n half stories *en* Haai, Katriena, wat vertel jy my nou? *Het laatste boek is eigenlijk meer een bundel humoristische schetsen, verteld vanuit het perspectief van een bruine* skropvrou *(= werkster, hulp in de huishouding. HN). Het heeft weinig pretenties volgens Riana Scheepers, maar in Zuid-Afrika is het op het ogenblik een bestseller. De eerste oplage*

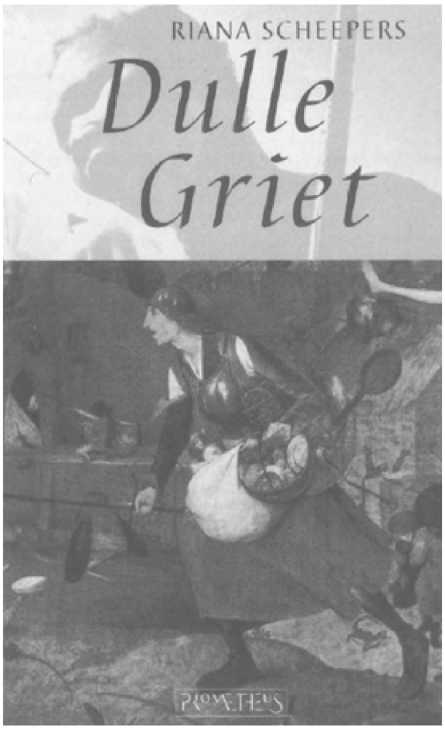
was binnen twee maanden uitverkocht. De televisie- en filmrechten van het manuscript zijn door een bekende filmmaatschappij aangekocht. Binnenkort gaat ze aan het draaiboek beginnen. De eerste bundel bevat prachtige verhalen, misschien wel haar beste: schrijnend, geestig, sensueel en vooral heel afwisselend, hoewel ze bijna allemaal over vrouwen of meisjes gaan.

I*n 1995 verschijnt haar eersteroman*, Die heidendogters jubel:

Je zou het een grensroman of oorlogsroman kunnen noemen. Ik heb er drie jaar aan gewerkt. Het probleem ermee was dat de ontwikkelingen zo snel zijn gegaan. Ik moest kijken wat er met onze oorlog gebeurde, voordat ik mijn roman kon afmaken. Hij gaat over die grensoorlog, maar vanuit het perspectief van een vrouw. Een jong meisje wordt als een soort ‘bijslaap’ van een luitenant in een legerkamp binnengesmokkeld en dan moet zij daar een week vertoeven. De roman gaat over haar ervaringen en over de emoties die haar overvallen - over oorlog. De reacties op het manuscript waren zeer lovend. Thans ben ik bezig met een jeugdroman.

Prijzen

D_e bundels van Scheepers zijn in Zuid-Afrika zeer goed ontvangen. Er was maar één negatieve recensie, van een man die klaagde dat er teveel vrouwelijke auteurs waren._ Die ding in die vuur _heeft twee literaire prijzen gekregen, waaronder de ATKV-prijs, wat nogal opzien baarde omdat het een debuut was en bovendien nog een verhalenbundel ook. Met de Afrikaanse bundel_ Dulle Griet _won Schepers de Eugene Marais-prijs, een prijs met een hoog aanzien, die wordt toegekend aan een debuut of een vroeg werk. Een paar van haar verhalen zijn vertaald in het Engels, maar de Nederlandse vertaling van Riet de Jong-Goossens is de eerste van die omvang:_



Ik ben vreselijk gelukkig met de vertaling van Riet. Die is ongelooflijk. Sommige verhalen zijn mooier dan mijn origineel. Ik ben verschrikkelijk blij en trots dat Dulle Griet nu, zoals het hoort, Nederlands praat. Zij hoort immers bij jullie, nietwaar?

Dulie Griet is de vrouw op het gelijknamige schilderij van Pieter Brueghel de Oude. Ze lijkt 'Kom maar op!' te schreeuwen, want haar rechterhand omklemt een vooruitwijzend zwaard. In haar linkerarm torst ze haar bezittingen: een geldkist, twee manden met pannen en ander keukengerei en een tot bundel geknoopte doek. Als om haar agressieve bedoelingen te accentueren bungelt er een flink mes aan een riem tegen haar linkerknie.

Dat deze Dulie Griet bij Nederland, nee België, hoort, daar geloof ik eerlijk gezegd niet veel van. Kunst is van iedereen. Kunst verheft zich boven plaats en tijd. Dulie Griet is een vrouw van alle tijden en van alle plaatsen, de vrouw die ten strijde trekt als het erop aan komt. Dat de hoofdpersoon in het titelverhaal zich met Dulie Griet identificeert, is op zich al voldoende bewijs. Dulie Griet spreekt net zo vloeiend hedendaags Afrikaans als zestiende-eeuws Nederlands.

Natuurlijk, maar het blijft een Hollandse meid.

Toen ik de inhoudsopgave van de Nederlandse uitgave naast die van de twee Afrikaanse bundels legde, kon ik een paar keer een zucht van teleurstelling niet onderdrukken. Mooie verhalen die ik niet in de vertaling terugzag, hoewel ik ook niet zou weten welk verhaal geschrapt zou moeten worden. Riana Scheepers:

Mijn uitgever en vertaalster hebben samen een keuze gemaakt. Ik ben er erg tevreden over, vooral ook door de omvang van de bundel: negentien verhalen. Ik had zelf graag nog het verhaal ‘Poison’ opgenomen. Het is een van mijn lievelingsverhalen, al doet het de meeste lezers walgen.

In 'Poison' vertelt een jonge vrouwelijke gevangene hoe ze uit wraak de vriendin die haar in de steek heeft gelaten, vergiftigt tijdens een vrijpartij. Is dat het kooltje vuur? Ze lacht:

De wraaklust van vrouwen is groter dan die van mannen, denk ik. En erger nog, ze verdoezelen hun wraak met liefde. Maar ik heb me met genoegen neergelegd bij hun keuze, hoor, want die was gericht op kwaliteit. En (*ze lacht hartelijk*) omdat mijn verhalen van bijzondere kwaliteit zijn, was het niet zo moeilijk om representatief te zijn.

Eigen-bloedverhalen

O*p het eerste gezicht lijken de verhalen uiteen te vallen in twee categorieën: vrouwenverhalen en Zoeloeverhalen. In de vrouwenverhalen is de hoofdpersoon een blanke vrouw die nogal wat lijkt op Riana Scheepers en af en toe zelfs met Riana wordt aangesproken.*

Maar mijn Zoeloeverhalen zijn toch ook vaak vrouwenverhalen? Ik wil geen onderscheid maken tussen vrouwenverhalen en Zoeloeverhalen - eerder tussen vrouwenverhalen en verhalen waarin kinderen een voorname rol spelen. En koeien! Koeien zijn wonderlijke beesten. Het zijn moederdieren met lankmoedige ogen en uiers vol warme melk, aards en goed en eeuwig fascinerend. Mijn fascinatie voor koeien is begonnen toen ik als klein meisje op onze boerderij een koe kunstmatig mocht insemineren. Fantastisch, een meisje dat een koe bevrucht! Ik ben de vader van dat kalfje! Ik was me er toen heel goed bewust van wat ik deed.

Riana Scheepers

De Zoeloeverhalen zijn echter niet alleen een eerbetoon aan mijn jeugd, maar vooral ook een eerbetoon aan het landschap, de mensen, de grond.... Misschien zijn mijn Zoeloeverhalen een poging de vrees te bezweren dat dit alles zal veranderen, dat dit alles modern en westers en verstedelijkt zal worden.

De toon van de Zoeloeverhalen is warm en innig. Ze zijn met liefde geschreven. Die van de andere verhalen is vaak veel koeler, maar dan een koelheid waaronder de emotie borrelt.

De Zoeloeverhalen liggen mij het meest na aan het hart - het zijn mijn eigen-bloedverhalen. Het zijn verhalen die de meeste emotie uit mij getapt hebben. Ik ben hartstochtelijk met dat primitieve land en die mensen verbonden.

Met ‘onder de koelheid borrelt de emotie’ sla je de spijker op de kop. Dat was namelijk wat ik wou overdragen. Het was ook de enige manier waarop ik het geweld in sommige verhalen kon beschrijven - met een emotionele distantie.

De vrouwenverhalen - zoals jij dat noemt - vertellen grofweg een levensgeschiedenis. Maar het is geen autobiografisch verslag hoor, of misschien jok ik nou....

Van het ontroerende verhaal ‘Familiefeest’ stond in De kat, het tijdschrift waarvan Ena Jansen (zie elders in dit nummer) hoofdredactrice is, een versie met o.a. een heel ander slot. Waarom twee versies van een verhaal?

De tijdschriftvariatie van ‘Familiefeest’ is een autobiografisch, feitelijk-correct verslag. Het werd trouwens met fotos gedocumenteerd. De bundelvariatie is een literaire weergave. Het fascineert me dat een schrijver in verschillende modi kan schrijven. Ik schrijf literaire artikelen, interviews, korte verhalen, academische artikelen, humoristische schetsen, recensies en ik werk aan een proefschrift met zijn eigen strenge, academische eisen. Dat probeer ik allemaal goed te doen. In de twee versies van ‘Familiefeest’ wil ik laten zien hoe een mens verschillende discoursen kan hanteren. Maar misschien is mijn verhaal ‘Oor die pornografie van geweld in die Afrikaanse prosa: een outobiografiese steekproef’ (‘*Over de pornografie van geweld’ uit de bundel* Die ding in die vuur, *niet opgenomen* in Dulie Griet, *HN*) een beter voorbeeld. Het bevat mijn eigen ervaringen met mijn hulp in de huishouding die binnenkwam met een arm die tijdens een nachtelijke overval op haar dorp door een mes helemaal opengesneden was. Naast dit menselijk verhaal staat een academisch discours: een analyse van de bundel grensverhalen *Wie de hel het jou vertel* van Gawie Kellerman. Het verhaal gaat ook over de paradox van het beschrijven van onbeschrijflijke emoties.

Als academicus probeer ik echter ook toegankelijk te schrijven - niet als Jan Senekal (*Jan Senekal is een Zuidafrikaanse literatuurwetenschapper die in onleesbaar schrijven een zeer grote mate van perfectie heeft bereikt, met een hoog Mieke-Balgehalte zal ik maar zeggen. HN*)

Gevarieerde eenheid

H*erhaling is een belangrijk stijlkenmerk van Scheepers' verhalen. Het lijkt een poging eenheid te scheppen in een verzameling losse verhalen. Opmerkelijk daarbij is echter dat de herhaling het meest frequent aanwezig is in de Zoeloeverhalen.* Ik gebruik veel herhaling omdat die zo'n belangrijk onderdeel van de orale vertelling is. Mijn verhalen staan heel dicht bij de orale traditie. Maar herhaling is ook een poging om eenheid te scheppen, maar dan een *gevarieerde eenheid.*

Wat ze daarmee bedoelt valt goed te illustreren aan het navrante verhaal ‘Tweede kind’. In een zendingshospitaal wordt een hoogzwanger dertienjarig meisje

binnengebracht. Ze komt uit een kraal in de buurt. In de beschrijving van die kraal wordt duidelijk dat dit het dorp is waaruit het jongetje in Babanango afkomstig is, dat zijn koe kwijtraakt in de mist. Het aardige is dat in die ene zin ook nog de uiteindelijke afloop van het andere verhaal gepresenteerd wordt. Ook naar het verhaal 'Ruil' lopen lijnen. De vrouwen die in dat verhaal hun eieren en het gebruik van hun lichaam komen ruilen voor suiker, thee, zeep en vaseline, komen hier vandaan, uit een dorp zonder mannen, omdat die in de mijnen werken. En als die mannen ophouden met geld sturen naar hun vrouw dan laat zij de schrijver van het dorp een brief schrijven waarin ze haar man aan zijn plichten herinnert, zoals we dat in 'De schrijver' kunnen lezen. Zo ontstaat in de bundel een overzichtelijk wereldje dat paradoxalerwijs uitdijt tot een universumpje. Die kleine gemeenschap wordt een hele cultuur die dreigt te verdwijnen, overvallen door de oprukkende beschaving van een goedbedoelende Hollandse zendingsarts te paard.

Experiment

D*e vorm is belangrijk voor Riana Scheepers. Al in haar eerste bundel experimenteert ze met verhaalvormen, perspectief, verschil in toon.*

Het korte verhaal heeft in Zuid-Afrika een ongekende bloei bereikt juist omdat je erin kunt experimenteren. Je kunt van het ultra korte verhaal overhuppelen naar het poëtische, lyrische korte verhaal, je kunt er journalistiek in bedrijven; je kunt alles doen en dat binnen het bestek van een paar bladzijden. Het korte verhaal is een vlugvoetige kleine Hermes die voor de roman uitdartelt: speels, ernstig, dodelijk. Het korte verhaal is bedrieglijk eenvoudig, maar het kan je als een vuist treffen. Het grootste gif, zegt een Afrikaans spreekwoord, zit in een klein flesje: het korte verhaal. Het is in het Afrikaans zo'n geliefd genre geworden omdat de snel veranderende samenleving erom vroeg. De dingen veranderden zo snel dat alleen het korte verhaal het - literair gesproken - kon bijhouden. De degelijker, statiger, meer gefundeerde roman zal later komen om de thema's af te lakken die het korte verhaal in de grondverf gezet heeft. In *Die ding in die vuur* heb ik geëxperimenteerd met de discoursen van Afrika en het westen, de orale vertelling van Afrika en het postmodernisme van de westerse literatuuropvatting. Een Afrikaanse vrouw en Dulie Griet van Nederland raken met elkaar in gesprek. Daarom ben ik ook zo gelukkig met de omslag van de Nederlandse uitgave: Dulle Griet, met erboven de afbeelding van een vrouw uit Afrika. Twee werelden die in mij bijeenkomen, want ik ben per slot van rekening een Scheepers uit Gelderland die in Afrika overgeplant is. Mijn voorouders zijn in 1701 naar Zuid-Afrika gekomen.

Wij Afrikaners worstelen nog steeds met de vraag: horen wij bij Afrika of zijn we Europees? Zijn we warme zuiderlingen of koude noorderlingen? Onze cultuur is Europees, ons bloed heeft de warmte van de Afrikaanse aarde.

Het thema van dat 'beneukte spul', die moeilijke, dwarse, eigenzinnige Afrikaner die met de ene voet in Afrika staat en met de andere in Europa, is een van de meest fundamentele van de Afrikaanse letterkunde. Lees Breytenbach, Brink, Van Heerden of Schoeman er maar op na. Die tweeslachtigheid zou niet alleen een goede verklaring kunnen zijn voor het relatief grote aantal schrijvers onder de Afrikanen, maar ook voor het geringe aantal Engelse schrijvers in de Zuidafrikaanse literatuur. De Engelsen hebben zich nooit zo verbonden gevoeld met Afrika, de grond en het landschap. De spanning tussen de twee polen, Afrika en het westen, is vruchtbaar gebleken. Literatuur om tegenstellingen te overbruggen, om een thuis te creëren.

In haar verhalen geeft Riana Scheepers een uiterst gevarieerd beeld van de manier waarop blank en zwart met elkaar omgaan. Soms gaat dat vanzelfsprekend, zoals in het verhaal 'Het kind en de vis', maar meestal verloopt de communicatie minder soepel. Dat lijkt voornamelijk te wijten aan cultuurverschillen, althans aan gebrek aan kennis van elkaars cultuur:

Onze kennis van elkaar is dikwijls zo gebrekkig. Dat leidt tot wederzijdse stereotypering en tot misverstanden en conflicten. Vaak over de eenvoudigste zaken, zoals in 'Stomme koe' en 'Ruil'. In 'Ruil' bijvoorbeeld speelt het gegeven een rol dat een Zoeloevrouw geen eieren mag eten als haar man niet bij haar is, want eieren zijn te potent, te voedzaam. Het eten van eieren veroorzaakt sexuele verlangens.

Maar mensen - vooral vrouwen - vinden elkaar door universele angsten en wensen: angst om de veiligheid van je kinderen, angst om je gezin, om je eigen cultuur.

De apartheid heeft diepe scheidslijnen getrokken, ook in de Afrikaanse literatuur. Er onstonden na 1960 twee nogal onverzoenlijke kampen of stromingen. Aan de ene kant was er - wat ik maar zal noemen - het André-Brinkkamp, de schrijvers van de politiek en maatschappelijk geëngageerde literatuur. Aan de andere kant - alweer gemakshalve - het Karel-Schoemankamp, waarin het standpunt wordt gehuldigd dat het niet de taak van de schrijver is om een politieke of sociale boodschap te verkondigen, maar dat hij of zij een mooi verhaal moet maken. De ivoren toren. Tot welk kamp rekent zij zichzelf?

Vooropgesteld dat ik tot geen enkele organisatie behoor en wil behoren - ik wens geen standpunten van een organisatie uit te dra-

gen, daarvoor ben ik te rebels. Maar als ik moet kiezen dan hoor ik tot het Karel-Schoemankamp. De eerste en enige plicht van een schrijver is om een goede tekst te schrijven. Zijn enige verbintenis is die met zijn tekst, wat de boodschap van die tekst ook mag wezen. Niemand mag aan een schrijver voorschrijven waarover hij mag of moet schrijven, of hoe hij moet schrijven. Trouwens, wat is een goede zaak? Goed voor wie? Is een goede zaak voor de een juist niet slecht voor een ander?

Ik wil slechts de ideologie van mijn eigen teksten uitdragen, de rest is onzin.

Als een schrijver zich persoonlijk aangesproken voelt door een *issue*, dan kan hij daar natuurlijk politiek bij betrokken zijn (politiek in een ruime betekenis). Maar ik heb dan toch altijd het gevoel dat zo de kunst gemanipuleerd wordt, dat het niet helemaal eerlijk meer is maar pretentieus - en ik haat pretentie! Ik zou niet weten hoe je eerlijkheid in een tekst zou moeten omschrijven, maar ik wéét wat het is: ik voel onmiddellijk aan, en iedere lezer doet dat, als de schrijver niet eerlijk is. Ik wil een eerlijke schrijver zijn, ik dien de god van mijn verhaal, en niets anders.

Liesbeth van Kuijk
Idealistische monsters in Buenos Aires
Roberto Arlt en zijn personages

> *Het moet ergens in het jaar 1934 geweest zijn dat de Argentijnse roman- en coiumnschrijver Roberto Arlt (1900-1942) bezoek krijgt van een jeugdvriend, Italo Kostia, die een schuchtere jongeiing bij zich heeft. Deze laatste, de Uruguyaan Juan Carlos Onetti (momenteel een van de belangrijkste Zuidamerikaanse schrijvers) zal later verslag doen van deze ontmoeting. Onetti omschrijft Arlt in één adem als een literair genie én als (onbewuste) dief van plot en personages uit* De Demonen *van Dostojevski. Deze zouden ten grondslag liggen aan Arlts belangrijkste werk, het tweeluik* De Zeven Gekken *(1929) en* De Vlammenwerpers *(1931).*

De ontmoeting tussen Arlt en Onetti vindt plaats ten burele van het dagblad El Mundo, waarin Arits columns verschijnen. Het is de bedoeling van de bezoekers, dat Arlt het eerste manuscript van de hand van Onetti beoordeelt. In een gedragen stilte pakt Arlt ‘met lui gebaar’ de tekst en leest enkele fragmenten, steeds vijf, tien bladzijden overslaand. Tot slot richt hij zich tot Kostia: ‘Zeg 's, Kostia, heb ik dit jaar een roman gepubliceerd?’ ‘Geeneen. Je hebt er één aangekondigd, dat is alles’. ‘Dan heb ik net de beste roman gelezen, die dit jaar in Buenos Aires geschreven is. We moeten 'm publiceren’. Onetti voelt zich zeer ongemakkelijk en denkt dat er een toneelstukje voor zijn neus wordt opgevoerd. Hij wordt getroost door de verzekering van Kostia en Arlt, dat de laatste in staat is in zeer korte tijd vast te stellen of een roman authenticiteit bezit.

Grotesk

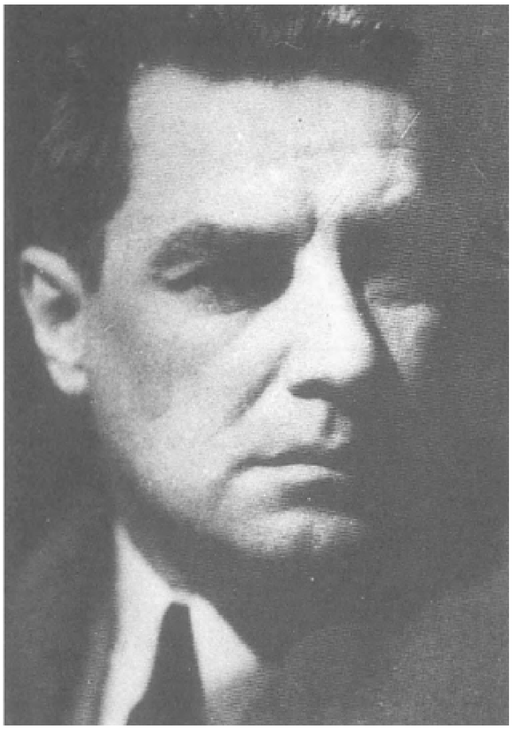
Een toneelstukje opvoeren, authenticiteit; het lijkt met elkaar in tegenspraak, maar het is een tegenstelling, die aan de basis ligt van Arlts schrijversschap. In één van zijn columns schrijft hij: ‘De mensen ontvangen de waar (de literatuur) en denken dat het om een grondstof gaat, terwijl het hooguit een grove falsificatie betreft van andere falsificaties, die op hun beurt geïnspireerd zijn door falsicicaties.’ Arlt wantrouwt kennelijk de gebruikelijke voorstelling van de ‘realiteit’ en lijkt erdoorheen te willen breken door deze realiteit juist nog grotesker voor te stellen. Hij schrijft zeer bizarre romans over de innerlijke roerselen van een wrede pooier die tot inkeer komt, over de getroubleerde gedachten van een moordenaar, de waanzinnige luciditeit van een gokverslaafde, en registreert de gesprekken tussen deze personages zonder een moment zijn geloofwaardigheid te verliezen. Arlt kent de wereld waarover hij schrijft, en hij schrijft met de kracht van een ‘linkse indirecte op de kaak’ - zijn enige literaire program. Hij houdt de maatschappij (en zichzelf) een spiegel voor, die hij vervolgens aan gruzelementen slaat. Hij beschrijft de chaos in het hoofd van de eenzame grote stadsbewoner, die via kranten en literatuur contact heeft met gefragmenteerde en abstracte werkelijkheden elders op de wereld.

De personages van Arlt proberen met al hun menselijke intuïtie uit die chaos tekenen voor een zinvolle toekomst te destilleren:

> Die intuïtieve mensen, en ik hoor bij dat gilde van zieners, denken dat ze de plicht hebben het geweten van de maatschappij wakker te schudden... dat ze 'iets' moeten doen, ook al is dat 'iets' waanzin.' (de Astroloog in *De Zeven Gekken*)

Deze toekomstgerichtheid krijgt gestalte in

anti-utopische en apocalyptische uitspraken, of gewoon in de melding van sombere voorgevoelens van een naderend drama. Dit heeft Arlt het aureool van een onheilsprofeet bezorgd.



Roberto Arlt

Tegelijkertijd schrijft Arlt over zichzelf en hem bekende personen, in het décor van het Buenos Aires van de jaren twintig, een stad die in enkele decennia van een kleine havenplaats tot een miljoenenstad uitgroeide:

> Lange rijen auto's belemmerden de doorstroom van het verkeer en hij begon belangstellend naar de voorgevels van de wolkenkrabbers in aanbouw te kijken. Loodrecht op de geasfalteerde straat doorsneden zij de lucht als majestueuze oceaanstomers van cement en rood ijzer. (*De Vlammenwerpers*)

Migrantenzoon Arlt schetst de multi-culturele samenleving die Argentinië was, met Italiaanse anarchisten, Arabische cocaïnesmokkelaars, Tsjechische bouwvakkers, met Franse hoeren en Poolse pooiers. Hij duikt met zijn soms geëxalteerde, soms ironische stijl in deze Argentijnse realiteit en beschrijft zoals zijn dochter Mirta het zegt, ‘de intimiteit van een tijdperk’. Zodat zijn verhaal over ‘de zeven gekken’ in Argentinië gekoesterd wordt zoals wij Nederlanders dat doen met *Titaantjes* van Nescio of *De Avonden* van Reve.

Zeven gekken

In *De Zeven Gekken* leren we een van de hoofdfiguren, de geldloper Erdosain kennen op het moment dat zijn superieuren hem op het matje roepen: in plaats van geld van A naar B te brengen, heeft hij het in eigen zak gestoken. Erdosain moet alles terugbetalen, anders gaat hij naar de gevangenis. Na een ongelukkige jeugd en een mislukt huwelijk is dit de zoveelste manifestatie van het ongeluk dat hij schijnt aan te trekken. Zijn al wankele gemoed raakt verder van streek en hij zoekt hulp bij 'de Astroloog'. Deze Socrates-figuur, met zijn afzichtelijke uiterlijk en zijn innerlijk stemmetje dat hem stuurt, verzamelt het schuim van de grote stad om zich heen, en beweert richting aan hun leven te geven. 'Ken jezelf' is zijn motto en tijdens 'vergaderingen' en onderonsjes onderwerpt hij een ieder aan zijn demagogische behandeling. Het enige wat de nihilistische, passieve mens uit de stad nog in beweging kan

zetten, is volgens hem de leugen: '...onze metafysische leugens staan nog in de kinderschoenen'. Hij denkt de onwetende mens troost te bieden door middel van een 'ontzagwekkende, sombere religie', gevoed door nog te maken films over 'een kind met een eigenaardig gezicht dat het lijden van de mens symboliseert', kartonnen decors en 'de God in gesprek met de geest van de Aarde'.

De Astroloog probeert zijn gesprekspartners met dit soort fantasieën warm te maken voor de oprichting van een Geheim Genootschap, dat bordelen zal gaan exploiteren ter bekostiging van de Revolutie. Revolutionaire cellen zullen onrust kweken met communistische propaganda en incidentele gewelddadige acties. Dat zal ongetwijfeld een militaire reactie uitlokken en daarop zullen de revolutionaire krachten van het volk ontwaken. De uiteindelijke revolutie zal bloedig zijn. Over het doel van de revolutie is de Astroloog vaag. In zijn uiteenzettingen stapelt hij leninistische, fascistische, Platoonse, Nietzscheaanse en kapitalistische leuzen en idealen op elkaar. Uitgaande van de psychische staat van de grotestadsbewoner kunnen deze idealen slechts leiden tot een gruwelijke toekomst. Een nieuwe slavernij zal lichaam en geest van de mens gevangen houden. Met recht kun je zeggen dat de Astroloog de contouren schetst van een *kakatopie*, een woord dat Anthony Burgess naar analogie van 'kakafonie' bedacht voor een chaotische anti-utopie; hierin zwellen alle negatieve geluiden uit het heden tot volle sterkte aan in een geprojecteerde toekomst.

Als summum van cynisch gebruik van de demagogie noemt hij de leer van sjiïetische secte uit de negende eeuw:

> Zij logen ongegeneerd tegen iedereen. Ze beloofden de joden de komst van de Messias, de christenen de komst van de Parakleet, de muzelmannen die van de Mahdi ... met het gevolg dat er een hele bende mensen met de meest uiteenlopende meningen, sociale status en geloof voor een zaak werkten waarvan het ware doel aan heel weinigen bekend was. Op die manier hoopte Maymun de islamitische wereld op een dag geheel te beheersen. [....] We zullen hun voorbeeld volgen. We zullen bolsjewieken, katholieken, fascisten, atheïsten en militaristen in verschillende mate van inwijding worden.
> (*De Zeven Gekken*)

Binnen het Geheim Genootschap krijgt ieder zijn eigen taak. Erdosain, naast geldloper ook uitvinder zonder succes, zal een fabriek ontwerpen waar oorlogsgassen geproduceerd kunnen worden. Haffner, de 'Melancholieke Pooier', oorspronkelijk wiskundige, wordt adviseur voor de exploitatie van bordelen. Verder zijn er nog: een uit de gevangenis ontsnapte moordenaar, genaamd Bromberg, die fungeert als bodyguard van de Astroloog; de Goudzoeker: een avonturier, die zegt te weten, waar je in het zuiden van Argentinië goud kan vinden; een Majoor uit het leger, die de revolutionaire cellen zal organiseren en 'de Advocaat', die meteen uit het Genootschap gegooid wordt, omdat hij de Astroloog zijn leiderschap betwist.

De motieven om zich bij het Genootschap aan te sluiten lopen uiteen van verveling en nieuwsgierigheid tot schreeuwende wanhoop, maar nergens is er sprake van een coherent revolutionair bewustzijn. Erdosain, de wanhopige, krijgt door tussenkomst van de Astroloog van de pooier Haffner het geld dat hij nodig om buiten de gevangenis

te blijven. Maar verpletterd als hij zich voelt door vernedering en levensangst, is hij niet in staat een positieve richting aan zijn leven te geven. Gedreven door wrok bedenkt hij een plan om zijn gehate en rijke neef Barsut door de Astroloog te laten ontvoeren en vermoorden, wat geld voor de revolutie zou opleveren. Het plan ontaardt in een onduidelijke komedie waarin iedereen elkaar voor de gek houdt en waarbij ook de lezer af en toe op het verkeerde been wordt gezet. De gewelddadige grootspraak van het groepje (‘Wat is een revolutie zonder executies?’) wordt tenietgedaan door hun geklungel en scrupules bij het beramen van een werkelijke moord (die niet plaatsvindt). De ‘Revolutionairen’ worden hier geconfronteerd met de lastige details van het leven.

Het Genootschap biedt geen oplossing voor de persoonlijke drama's. Erdosain, in zijn

chaotische pogingen een uitweg te vinden uit zijn wanhoop, wordt meer en meer geplaagd door waanbeelden en hallucinerende dromen. Hij 'ziet' zijn eigen zelfmoord en krijgt 'bezoek' van een slachtoffer van oorlogsgassen. Uiteindelijk begaat hij een zinloze moord en daarna zelfmoord; hij wordt beroemd op het moment dat men hem levenloos op een treinbankje aantreft: 'Hij werd in een tijdspanne van zes uur honderddrieënvijftig maal gefotografeerd'. De pooier Haffner raakt verstrikt in een mafiazaak, juist als hij besloten heeft zich terug te trekken en zijn leven te beteren. De Astroloog gaat ervandoor met het geld en de roodharige prostituée Hipólita en het Genootschap houdt op te bestaan.

Realisme

Arlts stijl vertoont vele registers. Een komische episode over bedelende zwervers waarvan één een bordje op zijn borst draagt met 'Blind als gevolg van de damp van salpeterzuur. Help een slachtoffer van de wetenschap' wordt gevolgd door een serieuze verhandeling over de inrichting van een fabriek voor oorlogsgassen (inclusief schema). Tussen de vrij secce registraties van de vele dialogen door trekt de verteller de lezer mee in de chaotische gedachten van de personages - gedachten die vooral bij Erdosain steeds meer overgaan in hallucinaties.

Het is dan ook verwonderlijk om te constateren dat Arlt het verwijt kreeg te realistisch te schrijven:

> De Aarde is vol met mensen. Met steden met mensen. Met huizen voor mensen. Met dingen voor mensen. Waar je maar heen gaat kom je mannen en vrouwen tegen. Mannen die lopen, gevolgd door vrouwen die ook lopen. Het doet er niet toe of het landschap uit rode rots of groene bananebomen bestaat, of blauw ijs en witte horizonten. Of dat het water bloebbloeb tussen zilveren oevers en micagruis door stroomt. De mens en zijn stad zijn overal doorgedrongen. Hij denkt dat er verdedigingsmuren zijn waar geen eind aan komt. Gebouwen met snelle liften en gecombineerde liften: zo hoog moet er worden gegaan. Hij denkt dat er drievoudig-ondergrondse treinen zijn, een ondergrondse en daaronder nog een en nog een, en turbines die als een wervelwind de lucht vol ozon en elektrolytisch stof opzuigen. De mens...O...O...!

Misschien is Arlts 'realisme' te vinden in de naargeestige schilderingen van smerige pensions of van het leven der winkeliers:

> Hij [Erdosain] stelde zich voor dat zij eeuwige samenzweringen uitbroedden, terwijl je zag hoe hun dikbuikige vrouwen in achterkamers bezig waren kleden over gammele tafels te leggen en onappetijtelijke stoofpotten aan te slepen waaruit stankwolken van Spaanse peper en vet en de scherpe geur van opgewarmde schnitzels naar de straat woeien als de deksels van de schalen werden opgelicht. (*De Zeven Gekken*)

Waarschijnlijk wist men met de romans van Arlt niet goed raad. Er viel geen enkel gebruikelijk label op te drukken. Achteraf echter vinden velen dat Arlt als geen ander de woelige jaren twintig van Buenos Aires literair vormgaf. Hij verwoordde de Argentijnse collectieve herinnering doordat hij in staat was een beeld te geven van de vervreemdende factoren in de hoofden van de grote stadsbewoners; de miljoenen die buitengesloten werden van het geluk op aarde, 'alsof ze gisteren uit het paradijs werden gegooid'.

Hartstochtelijk lezer

Roberto Godofredo Arlt leek niet erg ingenomen met het feit dat hij in 1900 als zoon van een despotische Duitse vader en romantisch-religieuze Oostenrijkse moeder zijn bestaan moest beginnen in een verarmde middenklasse-buurt van Buenos Aires. Arlts moeder zegt over die eerste jaren: 'Niemand weet hoeveel Roberto heeft geleden; drie jaar lang heeft zijn vader niets tegen hem gezegd. Zijn vroege jeugd was heel triest, zijn leven en het mijne waren een tragedie, daarom zitten zijn

boeken vol beklemming'. Het is moeilijk te achterhalen met wat voor verwachtingen Arlts vader, die uit het Pruisische leger was gedeserteerd, naar Argentinië emigreerde. In ieder geval heeft de kleine Roberto niets aan gefrustreerde migrantendromen, als hij zich het vege lijf moet redden in het gewelddadige Buenos Aires.

Misschien was Arlt veroordeeld gebleven tot het vluchtige bestaan van de straat als hij niet de literatuur had ontdekt. Naar eigen zeggen is dit zijn redding geweest. Van Buenos Aires wordt gezegd dat de boekwinkels er 24 uur per dag open waren (en zijn). Of dat in de tijd van Arlt ook al zo was, weet ik niet, maar hij vertelt in ieder geval dat hij vaak in de boekwinkel van zijn buurt (Flores) rondhing. Zijn vroege literaire roeping was de bezoekers van deze winkel kennelijk al opgevallen, want toen hij acht jaar was vroeg één van de klanten hem een verhaalde te schrijven:

> De zondag daarop ging ik naar Don Joachim, met een verhaal. Ik herinner me dat in een bepaald gedeelte van deze draak de hoofdpersoon, de burgermeester van Berlijn, tegen een dief, die zich had verstopt onder een klerenkast en zich niet kon bewegen, zei: 'Onverlaat, handen omhoog of ik schiet!'

Het verhaal had groot succes en leverde Arlt vijf pesos op.

Een jaar later werd hij voorgoed van school gestuurd, vermoedelijk omdat hij een geliefde onderwijzeres per brief had voorgesteld met hem te vluchten in zijn piratenschip. Maar hij bleef een hartstochtelijk lezer; alleen lezen stelde hem in staat de verstikkende sfeer van zijn ouderlijk huis te ontvluchten. De eenvoudige avonturenromans (bijvoorbeeld over de Franse bandiet Rocambole) werden gevolgd door *Don Quichot*, de gedichten van Baudelaire, de werken van Dostojevski en Nietzsche en allerlei natuurkundige literatuur; dat laatste ter ondersteuning van zijn andere roeping: het uitvinden.

Ook verdiepte hij zich in de geschriften van het Theosofisch Genootschap, waarvan hij vanaf zijn zestiende enkele jaren lid was. Op negentienjarige leeftijd schreef hij een uitgebreide, wat chaotische kritiek op de leer van Helena Blavatsky, oprichtster van genoemd Genootschap. Een duizelingwekkende hoeveelheid verwijzingen naar zowel esoterische als wereldlijke literatuur geeft enig idee van het grote aantal boeken dat door Arlts handen is gegaan. Hij is hevig geïnteresseerd in de spirituele eigenschappen van de mens en beschrijft zijn eigen pogingen met het hogere in contact te komen. Het zien van verschijningen probeert hij natuurkundig te verklaren. In zijn latere werk klinkt nog een echo van deze bevindingen door, zoals blijkt uit de volgende, door hem geciteerde zin: 'Er zijn redenen te geloven, dat onuitgesproken geestelijke inspanningen zoals de aandacht, het lijden, de afschuw, stralen doen uitgaan, die fosforescentie opwekken.'

Arlt is zeer teleurgesteld als hij ontdekt dat zijn loge 'Vi-Dharma' geen wijze mannen herbergt die openstaan voor modern onderzoek. Het is niet de eerste keer dat hij op de geslotenheid van een groep ingewijden stuit die anderen de kennis van de waarheid ontzeggen, slechts luisteren naar verre leiders en zich verder overgeven aan onderlinge ruzies en achterklap; dat had hij eerder ook in buurtparochies en communistische buurtcomités gezien.

Misdaadverslagen

Ondertussen heeft hij uiteenlopende, slechtbetaalde baantjes: in een boekwinkel, als leerling-blikslager, leerling-schilder, mecanicien en havenarbeider. Hij heeft, naast enkele verhalen, zijn eerste novelle (*El Juguete Rabioso*) al gepubliceerd, als hij in 1927 misdaadverslaggever wordt van het dagblad 'La Crítica'. Het is een tijd waarin de Argentijnse misdaad (smokkel, gokhuizen, handel in slavinnen) zich weinig van de wet hoeft aan te trekken. De onderwereld kende vele netwerken, keurig naar nationaliteit geordend: het Pools-Joodse pooiergezelschap Zwi Migdal, bijvoorbeeld, beheerde alleen al 2000 bordelen met 30.000 vrouwen. De contacten met de onderwereld moeten grote indruk op Arlt gemaakt hebben en het is niet verbazend dat onder de 'zeven gekken' ook een pooier te

vinden is, die ons zijn praktijken en opmerkelijke kijk op vrouwen uit de doeken doet.

De anecdotes over Arlt beschrijven zijn zeer wisselende stemmingen: ‘Hoe merkwaardig toch’, schrijft hij zelf, ‘hoe je je gemoedsgesteldheid weerspiegeld ziet in de berichten van de krant’. Nu eens barst hij in tranen uit bij het zien van een verwelkte roos, dan weer loopt hij dagenlang bleek en zwijgend rond na de moord op een jong meisje. 's Nachts kan hij urenlang een zwerver volgen of met dieven zitten praten in het café, om vervolgens zijn vrienden uit bed trommelen om zijn verslag daarvan aan te horen.

Literair platform

Arlt kent dan al belangrijke schrijvers uit die tijd, zoals Leopoldo Güiraldes en Conrado Nalé Roxlo, en heeft ongetwijfeld geprofiteerd van het vernieuwingsgezinde literaire klimaat van de jaren twintig. Er verschijnen vele literaire tijdschriften en in café's komen literaire clubs bij elkaar. In de tweede helft van de jaren twintig tekenen zich twee belangrijke groeperingen af: de in literair opzicht belangrijkste groep is *Florida*, genoemd naar een straat in het welgestelde deel van Buenos Aires, met het tijdschrift Martín Fierro op, waaraan o.a. Borges, Güiraldes, Macedonio Fernández en Leopoldo Marechal bijdragen leverden. Het blad introduceerde Europese stromingen, zoals dadaïsme en futurisme. De *Florida*-groep bestond vooral uit overmoedige jongelingen (meestal van goede huize), die spotten met de traditie, met zichzelf en met de schrijvers van de andere groep, *Boedo* geheten, naar een arme buurt in Buenos Aires. De leden van *Boedo* publiceerden vooral in tijdschriften als Los Pensadores (‘de denkers’) en later Claridad, beide bladen met grote oplagen. Voor het eerst in de literaire geschiedenis van Argentinië bestond er een platform voor schrijvers van bescheiden komaf, die hun stem vooral lieten horen in sociaal-realistische verhalen. Hoewel de scheidslijn tussen de twee groepen niet absoluut was, zeker niet in de persoonlijke contacten, lagen de leden ervan in het openbaar geregeld met elkaar in de clinch.

Arlt kent schrijvers van beide groepen, maar neemt van het begin af aan een aparte plaats in. Zijn afkomst, thema's en populariteit komen overeen met die van *Boedo*-groep, zijn stijl en opvattingen over literatuur sluiten meer aan bij *Florida*-ideeën.

Idealen

Aan het eind van deze drukke jaren twintig, tussen 1928 en 1931, schrijft Arlt zijn beide romans het verhaal over Erdosain, de Astroloog en het Geheim Genootschap. De personages uit *De Zeven Gekken* en *De Vlammenwerpers* hebben in feite, net als Arlt zelf, maar één streven: gelukkig worden. Via hen probeert de schrijver het geheim te achterhalen, dat de sleutel is tot het geluk. Er zijn echter enkele problemen te overwinnen. Hoewel ze vol zitten met politieke en religieuze idealen, zijn ze

tegelijkertijd geneigd tot alle kwaad ('Nu heeft Satan hem (Erdosain) in zijn macht en roostert hem langzaam'). Ze willen puur en kuis leven, maar gaan naar de bordelen. Ze willen mediteren in de bergen, maar maken zich zorgen over het gebrek aan luxe daar. Ze praten over revolutie, maar laten reële handelingen die daartoe kunnen leiden, na. Ze doen hun uiterste best helder en coherent te denken, maar worden steeds verrast door hun instincten en produceren slechts chaotische gedachtenreeksen. Deze twee uitersten, de idealen en de lagere instincten van de mens, krijgen bij Arlt groteske proporties. Hun confrontatie zorgt voor een soms duidelijke, soms latent aanwezige ironie.

Arlt lijkt te suggereren dat politieke en religieuze dogma's, veelal uit Europa afkomstig, in Buenos Aires misplaatst zijn en slechts een soort tweederangs bestaan kunnen leiden. Woorden als 'bolsjevisme' en 'revolutionair' zijn voor iedereen beschikbaar, ook voor 'achterbuurtuitvinders, tapkast-literatoren, parochie-profeten, café-politici en recreatiecentrafilosofen'. Of voor Erdosain, die 'in zichzelf de uitspraak van Lenin (herhaalde) alsof het een schuin liedje was'.

Compadrito

Arlts tragikomische helden, in wier hoofden de confrontatie tussen het hoge en het lage plaatsvindt, zijn afkomstig uit de verarmde burgerij en vertonen sterke overeenkomsten met een Argentijns volkstype, de *compadrito* (letterlijk: peetvadertje), die ook in tango-teksten wordt bezongen. De compadrito loopt rond in het Buenos Aires van de eeuwwisseling. Hij is een afstammeling van immigranten, een avontuurlijke individualist, die gevangen raakt in de arme (buiten-)wijken van de stad. Zijn leven in een armzalige huurkazerne staat in schrijnende tegenstelling tot de zelfs in Europa opvallende rijkdom van de gesloten Argentijnse elite. De compadrito maskeert zijn teleurstelling met elegante kleding en een trotse gedragscode. Hij houdt zich in leven door een graantje mee te pikken van de opbrengsten van de welig tierende misdaad van die jaren.

Compadrito

De wederwaardigheden van dit grote-stadstype: zijn misdaden tegen wil en dank, zijn Jaloerse gedrag en zijn problemen met de politie werden onderwerp van tangoteksten en literatuur. Met slechts enkele woorden schetsen tangoteksten dit voor ingewijden bekende verhaal:

> In mijn ogen welden
> oprechte dikke tranen
> we pakten onze messen
> en gingen naar buiten, hij en ik
> en terwijl ze me meenamen
> speelden de bandoneons
> en de vrouw betrad
> de dansvloer en danste
> (Uit de tango 'Mijn arm hart')

Langzaamaan ontstaat een gestileerd tangotype, dat men als volgt zou kunnen omschrijven: een dandy-achtige verschijning, die, gevangen in zijn *machismo*, een afkeer heeft van werken, en lachen (een vrouwelijke gewoonte). Hij is daarentegen wel in staat te huilen en maakt zich zorgen over de trouw van zijn vrouw(-en). In gelukkige tijden treurt de compadrito, omdat hij denkt aan het ongeluk dat hem ongetwijfeld zal treffen. Hij is lichtgeraakt en altijd op zijn hoede om maar niet voor gek te worden versleten. Als in een voortdurende oorlog verwikkeld keert hij nimmer zijn rug naar de deur van het café, waar hij veel van zijn tijd doorbrengt.

Arlt beschrijft hoe een vroege vorm van de tango, de zogenaamde gevangenistango, inwerkt op de bezoekers van een louche café:

> De gevangenistango steeg klaaglijk op uit de klankkasten en dan stemden die ongelukkigen hun woede en hun ongeluk on-

> bewust daar op af. De stilte leek een monster met vele handen dat een koepel van geluid oprichtte boven de op het marmer neergezakte hoofden. Misschien boven hun gedachten! En die verschrikkelijke, hoge koepel, die in hun borst doordrong, verveelvoudigde het smachtende geluid van de gitaar en de afschuwelijke verveling in de gevangenis, die je een steek in je hart bezorgt wanneer je denkt aan je vrienden buiten die zelfs hun leven zitten te vergokken.
> Dan ontstond er in de meest verdorven harten, onder de meest zwijnachtige tronies een ongekende trilling; daarna was alles weer voorbij en er werd geen hand uitgestoken om een muntje in de muts van de muzikanten te gooien.' (*De Zeven Gekken*)

Later, in de jaren '20 en '30, ontfermen literaire tangoschrijvers zich over het lijden van de compadrito, zijn gefrustreerde dromen, zijn neiging tot het Kwaad: 'als God niet helpt, dan maar Satan'. Men bedient zich van een speciaal soort accordeon, de bandoneón, waarvan de toon 'het lijden van iedereen' belichaamt. De tango is op zijn hoogtepunt en de compadrito belichaamt de gevoelens van steeds grotere groepen immigranten. Hij heeft onbetrouwbare handlangers gevonden onder de leden van de verarmde burgerij, die krampachtig proberen met schone schijn de armoede te verbergen. Allen voelen ze zich buitengesloten van het geluk van de happy few.

En de tango klaagt aan:

> De twintigste eeuw is een zwijnenstal
> niemand ontkent dat
> we leven in een bordeel
> Dat je eerlijk bent of een verrader
> onnozel of een geleerde, een dief of vrijgevig
> alles is om het even, niets is beter
> een ezel zijn of professor
> er zijn geen waarden meer
> alles is omvergegooid
> (Uit de tango 'Cambalache', dwz: 'Uitdragerij')

Lijdensweg

Met deze woorden zijn we midden in de sfeer van Arlts werk beland. Zijn personages bezitten in grote lijnen de karaktertrekken van de compadrito. Gebukt onder sombere voorgevoelens richten ze zich klagend op hun eigen leed. Vooral Erdosain is zeer gepreoccupeerd met zijn eigen lijdensweg en de uitwerking daarvan op zijn innerlijk. Onder zijn invloed wordt de tekst soms tot een litanie van lijdensvormen:

> Of de schreeuw van de buik, van de gehele breedte van de buik, wanneer het hart uitdijt van smart en het borstvlies begint te trillen? Of de arme, trage schreeuw van de keel wanneer het hoofd zich buigt? Ai...ai...! Al dat gekraak van vlees, spieren, botten en zenuwen knalt in de stilte van de nacht. [...].. in je botten knijpen heeft geen zin, al breek je je vingers; het heeft geen zin, je bevindt je in het verdriet... [...] Je begrijpt dat het leven

> de angst vervolmaakt heeft, zoals een fabrikant zijn explosiemotor verbetert. (*De Vlammenwerpers*)

Waarom lijdt hij? In tegenstelling tot de tangoteksten, die de oorsprong van het lijden in het midden laten, gaat Arlt er uitgebreid op in. Bron van alle kwaad is de vader, die systematisch alle gelukgevoelens van de jonge Erdosain de kop heeft ingedrukt:

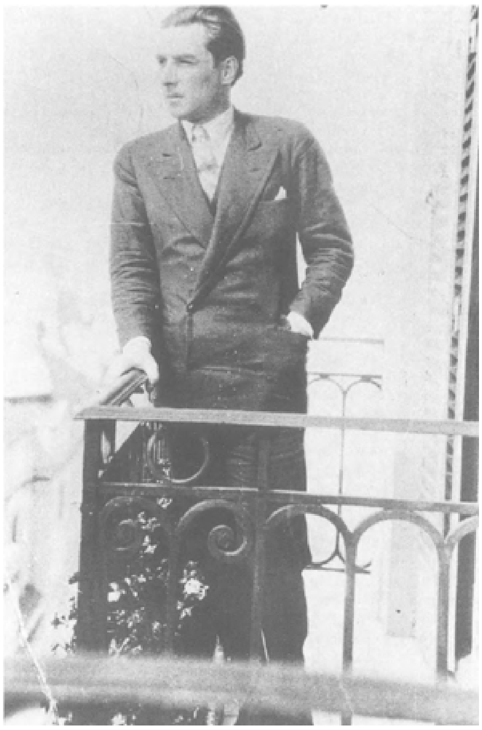
> Toen ik tien was, zei hij altijd tegen mij als ik iets stouts had gedaan: ‘Morgen krijg je een pak slaag’. Dat ging altijd zo, morgen... Snappen jullie? Morgen... En zo'n nacht sliep ik, maar wel heel slecht, als een hond, en dan werd ik halverwege de nacht wakker en keek angstig naar het raam om te zien of het al licht was.... (*De Zeven Gekken*)

Vernedering kleurt alle menselijke verhoudingen in de boeken van Arlt. Zijn (waarschijnlijk autobiografische) verhaal van de wrede vader vindt hier aansluiting bij de snel gekrenkte trots van de compadrito. Geniepige schoolmeesters, overspelige vrouwen (als ze het niet zijn, worden ze het vast), begerige winkeliers, schaamteloze pooiers trappen op

de ziel van Erdosain. En als verslaafd zoekt hij vervolgens de vernedering op, alsof het zijn opdracht in het leven is: ‘Je zult steeds dieper voorover buigen, zodat de mensen over je heen kunnen lopen, en je zult onzichtbaar voor hen zijn, bijna als een vloerkleed.’ (*De Vlammenwerpers*)

Acteren

De vergaande grimmigheid waarmee Arlt het lijden en de vernedering ontleedt, sluit niet alleen aan bij de overdreven zwartgallige tangolyriek, maar ook bij de grote stadspoëzie van de door Arlt hooggeachte dichter Baudelaire, waarover hij schrijft: ‘... de poëzie van die grote treurige dichter had me zo gegrepen, dat ik wel kan zeggen dat hij mijn spirituele vader was; mijn socratische demon, die voortdurend in mijn hoofd de troosteloze strofen van zijn *Fleurs du Mal* reciteerde’. Men kan zich voorstellen hoe bijvoorbeeld het gedicht ‘Bénédiction’ over het door iedereen verachte jongetje, de Dichter, bij Arlt aansloeg.



Roberto Arlt

Ook de mogelijkheid om door werken verder te komen in het leven wordt als vernederend gezien. Erdosain moet als geldloper ‘de stank van een nepleren tas verdragen’ om zijn schamele loon te verdienen. Hij laat zich liever onderhouden door zijn vrouw en later, als die hem verlaten heeft, door de Astroloog, zoals de pooier Haffner die behoort tot ‘die zwijgzame, niet-werkende en verveelde schurken’ zich laat onderhouden door ‘zijn vrouwen’. En zoals de Astroloog, die met zijn handige praatjes en intriges iedereen geld weet te ontfutselen. Ze behoren met zijn allen tot een praatcultuur, die zich in café's afspeelt, en waarin ieder een bepaalde rol

speelt. Om de haverklap wordt gemeld, dat de zojuist vurig uitgesproken woorden gelogen zijn en alles één grote komedie is. Zelfs de Astroloog denkt bij zichzelf: ‘Het valt niet te ontkennen, dat je een goed acteur bent’. Men gaat omzichtig met elkaar om en pas achteraf blijkt, dat de één de ander bedonderd heeft. In deze omgeving verdwijnt de glans van carrière en rijkdom, want zij zijn slechts bereikbaar door vernedering en verraad. Zoals Haffner zegt: ‘Men likt naar boven en spuugt naar beneden’.

Arlt laat ons concluderen, dat het zeer moeilijk is met deze waarheid te leven, waardoor alle burgerlijke idealen in hun negatieve tegenhanger veranderen. Daadkracht verwordt tot passiviteit, zelfbeheersing moet wijken voor blinde impulsiviteit. Dit besef veroorzaakt bij de personages van Arlt een gevoel van beklemming, van nare spanning, de *angustia* van Arlt, een Argentijnse variant van Baudelaires *ennui.* Het lijden stijgt, in de visie van Arlt, uit de ‘onderwereld’ op naar een luchtlaag boven de stad, die zich volledig met angustia vult, vervolgens de stedelingen verstikt en hun instincten en intuïtie voedt. Van hogere betere inspiratie is geen sprake meer in de grote stad.

De godsdienstig opgevoede nihilisten van Arlt hebben het heel zwaar. De rethoriek van hogere doelen en een beter leven galmt nog na in hun hoofd. Als zij lijden, zegt hun instinct, zal dat uiteindelijk iets opleveren: het zicht op de waarheid, een betekenisvolle ommekeer in hun leven. De onmacht tot geloof doet de behoefte eraan niet verminderen. Eigenlijk wachten de personages op een Teken van buitenaf, dat hen helderheid kan verschaffen. Meestal vergeefs. De Astroloog zoekt bevestiging van zijn inspiratie en ‘toch kwam er geen enkele geest uit de ondoordringbaarheid tevoorschijn om zijn gedrag goed te keuren’. Erdosain krijgt geen antwoord op al zijn smeekbedes en verwensingen aan het adres van God. Hij stelt voor dat de mensheid maar in staking moet gaan om de bemoeienis van God af te dwingen.

Eén persoon is zo gelukkig wel een verschijning te aanschouwen en dat is de ex-apotheker en gokverslaafde Ergueta, die zich op de Bijbel gestort heeft. Hij is in het gekkenhuis beland en daar vindt een rechtstreekse ontmoeting plaats tussen Jezus en een compadrito:

> De Man uit Nazareth, gehuld in een hemelsblauw kleed, wendde Zijn uitgemergelde gezicht met de kalme, stralende, amandelvormige ogen naar hem toe.
> Ergueta voelde diepe teleurstelling, hij kon niet knielen, ‘omdat een rijkaard altijd in stijl blijft’ en niet voor een joodse timmerman knielt, maar hij voelde een snik in zijn ziel opwellen en zwijgend stak hij zijn met gevouwen handen tegen elkaar gedrukte armen uit naar de zwijgende God.
> (*De Zeven Gekken*)

De revolutionaire woorden van de Astroloog en de gasoorlog van Erdosain vinden hun weerklank in de door Ergueta geciteerde bijbelteksten, die volgens hem de ondergang voorspellen van Buenos Aires, waarvan hij zegt: ‘En zij (de stad) werd verliefd op haar pooiers, wier vlees gelijk het vlees der ezels is en wier vloed gelijk die der paarden’. Hoe dankbaar is dit Bijbelse beeld van de stad als ‘hoer’ (Babylon), toegepast op Buenos Aires.

Onheilsprofeet?

Is Arlt dan inderdaad een onheilsprofeet en dient de ondergang van Buenos Aires als voorafschaduwing van het einde der tijden? Hij voorspelt zeer precies de Argentijnse staatsgreep van 1930 en minder precies de demagogie van het Perónregime. Verder waarschuwt hij voor brave Duitse huisvaders die met gas experimenteren. Hij heeft met de Bijbelse profeten de overdrijving gemeen wanneer hij de slechtheid van de mens karakteriseert. Als een lastige horzel prikt hij door heersende abstracte waarheden heen en valt het geaccepteerde, door hypocrisie bedekte kwaad aan. Maar hoe gedreven hij ook op zoek is naar het geluk, één belangrijke inspiratiebron moet hij in tegenstelling tot de profeten ontberen: dat is de stem van God. God was niet naar Arlt op zoek!

Buitenstaander Arlt, verstoken van vaderliefde, opleiding en ook nog van Gods bemoeie-

nis, is aangewezen op zijn eigen intuïtieve vermogens om al die berichten en kennis die tot hem komen en hem zo aangrijpen, met elkaar in verband te brengen. Hij gebruikt zijn personages om een mogelijke toekomst te ontwerpen, 'als in een laboratorium'.

Onderworpen aan extreme omstandigheden houdt de neiging tot het goede in deze personages geen stand. Erdosain, de belichaming van het lijden zonder troost, verandert in een monster en doodt gewetenloos een jong meisje. De Astroloog, die zijn kakatopische intuïtie de vrije loop laat, blijkt een intrigant die slechts zijn eigen zak heeft gespekt en verlaat als 'oproerkraaier en valsemunter' (volgens een krantenbericht) het land. Zo relativeert Arlt de wijsheden die hij bij monde van deze figuren te berde heeft gebracht. Het is aan de lezer de zin van de onzin te onderscheiden. Een zinnige kern lijkt te worden gevormd door de flitsen van inzicht die aan een haast ongrijpbare waarheid raken: de waarheid van één persoon op één bepaald moment. Het moment van de misdaad van een wanhopige mens: 'de beestachtigheden die een plotseling gek geworden elektriciën op zijn paneel uitvoert, en die absoluut niet gewild zijn door de fabrieksdirecteur'. Toekomstidealen zullen altijd rekening moeten houden met 'de misvormde macht van honderd verschillende psychologieën'. In Arlts ogen zijn het vooral dictators en oproerkraaiers die hierin bedreven zijn.

Uiteindelijk toont Arlt ons in *De Zeven Gekken* en *De Vlammenwerpers* de psychische effecten van het nihilisme in de hoofden van de 'schlechtweggekommenen'. Hij verbindt de grote stads*ennui* van de 19e eeuwse literatuur met de anti-utopische stromingen van de 20e eeuw. En hij onderhoudt ons met een verhaal waarin godsdienstige en politieke theorieën in handen vallen van zeven gekke compadritos in Buenos Aires aan het begin van deze eeuw.

Van Roberto Arlt verscheen in vertaling:

De Zeven Gekken, Coppens & Frenks, 1993, vertaling Mariolein Sabarte Belacortu, met een nawoord van Klaas Wellinga.

De Vlammenwerpers, Coppens & Frenks, 1994, vertaling Mariolein Sabarte Belacortu, met een voorwoord van Roberto Arlt.

Ron Elshout
Bijna menselijk van gebreken
Aanrakingen van Leo Vroman.....

1 - Met Italo Calvino

Wanneer Italo Calvino het eerste van zijn *Zes memo's voor het volgende millennium*, dat over lichtheid, als 'Een lezing met demonstraties' voor een Nederlands publiek had willen houden, dan zou hij met vrucht zijn voorbeelden hebben kunnen plukken uit het werk van Leo Vroman. Weliswaar haalt Vroman bij aanvang van zíjn eerste les uit 'Liefde, sterk vergroot' zijn dikste lezeres voor de klas:

> Wij nemen voor de eerste les
> mijn allerzwaarste lezeres.
>
> Dag dikkerd kom eens naast me staan.

en kijkt haar eerbiedig aan, maar uiteindelijk blijkt hij in die dikte, al dat vet, al die kwabben en plooien op zoek naar haar lichtere ik:

> Of ben je eigenlijk een gazelle
> binnen een wolk van oliecellen?

'Misschien te zwaar' luidt de titel van een gedicht uit *Dierbare ondeelbaarheid* waarin hij tot twee keer toe 'Nee, dit is nog te licht gevoeld' uitroept.

Dierbare ondeelbaarheid? Dat zou betekenen dat zwaarte en lichtheid onverbrekelijk bij elkaar horen. En dat is natuurlijk ook zo, in ieder geval in de literatuur: de dikkerd riep onmiddellijk de gedachte aan de gazelle-in-haar op. Nu is dat een zeer concrete zwaarte en die is, even concreet, op te heffen door op papier à la Münchhausen de zwaartekracht uit te schakelen en de dikkerd te laten zweven, maar Vroman is aards en zet haar op haar plaats terug:

> Wees nu maar niet meer naakt,
> ga zitten en ik plaats naast jou
> E., een haast volmaakte vrouw.
>
> Nu moet ik zeggen het is waar:
> ik ben iets vlugger dol op haar

want haar bewegingen doen niets verbergen of raden van de wonderen waar Vroman 'week om weent'.

Een groot deel van Calvino's memo gaat niet over deze concrete zwaarte, maar veel meer over de onontkoombare Zwaarte van het Leven. Hij zegt daarover: 'Maar ik kwam er al snel achter dat er tussen de feiten van het leven, die mijn ruwe materiaal moesten zijn, en de beweeglijke en scherpe lichtvoetigheid die ik mijn taal wilde meegeven, een kloof bestond en dat het me steeds meer moeite kostte die te overbruggen. Misschien werd ik me toen pas bewust van de zwaarte, de traagheid en de ondoorzichtigheid van de wereld: eigenschappen die zich ook direct aan je woorden hechten, als je ze niet op de een of andere manier weet te ontwijken.' Calvino

vergelijkt die momenten met een gevoel van ‘verstening’ alsof hij niet kon ontkomen aan de onverbiddelijke en verstenende blik van Medusa. Maar hij herinnert zich meteen óók dat uit het bloed van de door Perseus onthoofde Medusa het gevleugelde paard Pegasus ontstaat. Door met zijn hoef tegen de berg Helicon te slaan, laat Pegasus de bron ontspringen waaruit de Muzen drinken: de zwaarte van de steen kan in het tegenovergestelde omgezet worden; de zwaarte van het leven, de ‘verstening’, kan poëzie worden.

Dat Leo Vroman zich tegen deze verstening verzet, is gemakkelijk te staven met zijn ironische ‘Correctie’ (in: *Fractaal*) op ‘het verkeerde over mij geschreven’, boven welk gedicht hij bij wijze van motto zinnetjes over zijn vermeende bezigheden als soldaat-wielrijder citeert om deze in de tweede strofe als volgt om ze ep te helpen:

> Kijk, ik rijd heel vaak met hart en ziel
> ergens in: in taxi's, rijtuigjes en treinen,
> zelfs in een lijkkoets als ik moet verdwijnen
> maar één ding rijd ik niet en dat is wiel.

Als voorbeeld van verstening kan dit er mee door misschien, maar dit is een veel 'te licht' voorbeeld van zwaarte natuurlijk, zo zou, vermoed ik, Italo Calvino me nu op de vingers tikken. Daarom maar meteen de uiterste verstening opgezocht, die van de dood. Ik blijf het veel geciteerde laatste deel van 'Liefde, sterk vergroot' het hartverscheurendste vinden dat Vroman daarover geschreven heeft. Nadat hij (zichzelf) de vraag gesteld heeft 'Waar schrijf ik eigenlijk van en voor?', beschrijft hij liefdevol twee jonge vrouwen op een afschrikwekkende ('Hoe vreselijk wordt het na een poos') oorlogsfoto uit de Sunday Times: The Agony of El Salvador. Het verschrikkelijkste is hier misschien juist wel dat de dood van de twee gefotografeerde jonge vrouwen niet alleen in hun omgeving plaatsvindt, maar ook en vooral in het tijdschrift:

> ik zal het blad weer sluiten
> kijk het nietje en de middenvouw
> gaan door allebei de kuiten
> van de verstijfde jonge vrouw

In de confrontatie van de alledaagse zwaarte en lichtheid gaat Vroman nòg verder, daarmee die zwaarte nog meer gewicht gevend:

> Ziezo nu liggen ze weer plat
> tussen een advertentie van pennen
> en een van koffieliqueur.
> Moord is iets om aan te wennen
> zoals gekookte bloemkoolgeur

Zojuist heb ik Vroman aards genoemd; zo nu en dan is hij echter niet vies van een Münchhausenachtige ontsnapping, waarbij als kanonskogel altijd weer het toverwoord *alsof* optreedt. Na een veelzeggende witregel vervolgt hij:

> maar nee dat wil ik niet
> liefste ik doe het blad weer open
> alsof ik toch niet laten kan
> mij voor te stellen te hopen
> dat ik die twee vrouwen dan
> lachend naast elkaar zie lopen.
> Misschien is het doel van dit gedicht
> dat jij deze foto verdraagt:
> kijk het jonge meisje verjaagt
> een vlieg van haar vriendin's gezicht
> hij zoemt het zonnige grasland
> in van deze platte krant.

Daarna eindigt hij het lange gedicht alsof hij daarbij de woorden van Calvino over Lucretius' *rerum natura* in gedachten heeft gehad: Om te vermijden dat het gewicht van de materie ons verplettert, is het mogelijk kennis van de wereld op te vatten als een ontbinding van de compactheid van de wereld, als de waarneming van dat wat oneindig klein, beweeglijk en licht is. Dat is precies hoe Vroman maakt 'dat jij deze foto verdraagt', hoe hij de dood draaglijk, en dat is: lichter, maakt:

> Ik neem een lens want wij moeten
> de wonden voelen van dit ongeluk
> maar vergroot valt alle krantedruk

uiteen tot bloesemende sproeten

heerlijk is alles van dichtbij genoten
zelfs het krioelen vlak bij onze dood
als van het zaad zo vaak verliefd vergoten
en soms in onze liefde sterk vergroot.

Calvino stelt dat er door de eeuwen heen in de literatuur altijd twee tegengestelde tendensen hebben gewedijverd: de ene streeft ernaar de taal te maken tot een gewichtloos element dat over de dingen heen zweeft als een wolk, of beter gezegd als zeer fijn stof, of nog beter als een veld van magnetische impulsen. De andere streeft ernaar in de taal juist de zwaarte, de dichtheid en de concreetheid van dingen, lichamen en gewaarwordingen over te brengen. We kunnen wel vaststellen dat het onderbrengen van Leo Vroman in één van de twee categorieën niet te doen is, al bestaat in zijn poëzie een voorkeur voor de eerste ‘tendens’, zonder daarbij overigens de tweede uit het oog te verliezen, want wat Calvino zegt is waar: ‘Zo zouden we ook lichtheid van taal nooit kunnen waarderen, als we niet tevens waardering konden opbrengen voor taal met zwaarte’.

Te vermoeden valt dat Vroman trouwens zou protesteren tegen een definitieve plaatsbepaling:

En ra, ra, wat ben ik dan,
realist, surrealist?
Mispoes, je hebt je vergist:
Vroman.

En die Vroman zegt van zichzelf: ‘ik heb vreselijk het land / aan begrenzing’.

Dat hij zich tegen een dergelijke verankering verzet, mag bijvoorbeeld ook blijken uit hoe hij op de poëtische verstening reageert die een veel geciteerd dichter ten deel valt. In *Fractaal* (1986) voorzag Leo Vroman zijn beroemd geworden, in reeksen bloemlezingen opgenomen, eindeloos opnieuw geciteerde en daarmee doodgeknuffelde gedicht ‘Voor wie dit leest’, met de beroemde slotstrofe

Lees dit dan als een lang verwachte brief,
en wees gerust, en vrees niet de gedachte
dat U door deze woorden werd gekust:
ik heb je zo lief

van een ironische envelop:

Voor wie dit kent

Ik zou mijn hand wel uit dat huilvers willen beuren
om het stil en schriftelijk te verscheuren
want ach ik ben zo arrogant geweest
voor wie dat las en zelfs voor wie dit leest.
Sinds die slotzin (al of niet beroemd)
heb ik geen mens meer u genoemd
omdat jij mij zoveel nader bent
dat ik op straat graag door je word herkend.

Lees dit dus als een soort van envelop
en lach, en roep ‘Hoe kan dat nu?
Hier staat uitsluitend buitenop,
gedrukt nog wel, Dit is Alleen voor U.’

Zo ontdoet hij zich van de massale zwaarte waar het gedicht zelf een beetje om vroeg: ‘Kom, leg Uw hand op dit papier, mijn huid’. Het typeert Vromans drang naar lichtheid dat hij zich met de lichtvoetigheid van de taal probeert te onttrekken aan de zwaarte van al die lezershanden, die hem daarmee toch ook vastlegden, telkens opnieuw aan dat ene gedicht, terwijl er door Vroman intussen zo veel nieuws aan het al geschrevene is toegevoegd.

Ze vormen een paradox, de zwaarte van het leven en de lichtheid van de taal, en géén tegenstelling. De lichtheid wordt, volgens Calvino, gecreëerd *tijdens het schrijven*, met behulp van de taalmiddelen die de dichter toebehoren, onafhankelijk van de filosofische doctrine die hij zegt te willen navolgen. Nu mag dat laatste waar lijken, maar mij dunkt dat dit toch impliceert dat die talige lichtheid voortspruit uit de zwaarte, de verstening van het leven. Het zwaarste verstenende moment uit het leven

neemt in het werk van Leo Vroman een grote plaats in, maar zelden zonder daar de lichte toets van zijn taal aan te kleven, zoals in ‘Geen wankelende vaas’:

> Geen wankelende vaas valt ooit
> aan willekeurige stukken
> geen ziektes en geen ongelukken
> geen steentje door een kind gegooid
>
> in dit heelal dat ons omplooit
> zal het zelfs onbedoeld gelukken
> zich aan de orde te ontrukken
> die ons al koesterend omkooit
>
> In kerkers en kerkhoven
> zijn wezens waar wij vast verwoven
> mee liggen lijden en weer staan
>
> van liefde wankelend waar boven
> alles wij in geloven
> onvergankelijk te vergaan.

Het beeld van de mens als wankelend vaasje dat elk moment in stukken kan vallen en die in Vromanse opvattingen reïncarneren als niet-willekeurige stukken en elders hun plaats innemen in kerkers, in kerkhoven, in onze levens om daar onvergankelijk te vergaan, dat beeld van het zwarte gat van ons bestaan, herinner ik mij ook uit ‘Ballade’, waar het dankzij een voorbij waaiend gordijn een ongekende kwetsbaarheid maar ook lichtheid krijgt:

Gordijnen waaien, maar de mensen sterven,
waaien een vaasje van het raamkozijn!
Wie zal voor dat aan scherven,
wie zal voor dat aan scherven slaat, gestorven zijn...'

Wat Calvino over Ovidius zegt, is voor Vroman stellig even waar: Vooral in het volgen van de continuïteit in de overgang van de ene naar de andere bestaansvorm, ontplooit Vroman zijn ongeëvenaarde dichterlijke gaven.

2 - Met Slauerhoff

In het geciteerde gedicht 'Geen wankelende vaas', met een slotzin die zich blijkbaar bedoelt aan de grammatikale orde te onttrekken, staat een opvallende bewering: Geen wankelende vaas valt ooit / aan willekeurige stukken; even verderop blijkt zelfs geen steende door een kind gegooid zich aan de orde te kunnen ontrukken. Op het eerste gezicht lijkt dat ordeprincipe in tegenspraak met de gebeurtenis uit 'Liefde, sterk vergroot' wanneer de 'ik' een lens neemt om de wonden van dit ongeluk te voelen, waarna alle krantedruk vergroot uiteenvalt tot bloesemende sproeten en, van dichtbij genoten, zelfs het krioelen vlak bij onze dood heerlijk wordt. Immers in dit laatste geval verkeert de foto van de dode vrouwen na het inzoomen in het tegendeel: bloesemende sproeten. Dat is inconsequent, lijkt het.

Zoals aan Slauerhoff zijn reputatie van slordigheid kleeft, zo wordt Leo Vroman achtervolgd door een discussie waarin de trefwoorden '(in-)consequent', '(in-)consistent', '(in-)coherent' zijn.

Wanneer Jacques Kruithof het geschetste beeld van Slauerhoff op de korrel wil nemen, citeert hij Arie Pos: 'Nog steeds ziet men graag een romantische slordigheid in zijn werk, die deels verklaard wordt uit zijn rebellie tegen de gevestigde orde. Slauerhoffs eigenzinnige behandeling van sonnet en kwatrijn en zijn zogenaamde onzorgvuldige taalgebruik waren welbewuste ingrepen ten dienste van wat hij te zeggen had.' Kruithof vervolgt: 'Dat lijkt me volstrekt juist, maar het beeld van de slordervos wordt niet zelden gebruikt om hem nog wat romantischer af te schilderen dan "men" hem toch al kent.' Ik vermoed dat het niet 'volstrekt juist' is, omdat de suggestie dat Slauerhoffs onzorgvuldigheden *welbewust* waren me niet overtuigt.

J.C. Bloem schrijft een gedicht, - het gekruiste rijmschema, dat het hele gedicht door vrouwelijk met mannelijk rijm in ijzeren regelmaat afwisselt: a i a i, a i a i, i a i a, ee e ee e. De wisseling van de a-i-klanken in de derde strofe funktioneert in het gedicht, omdat daar sprake is van een verplaatsing van binnen naar buiten, de klankverandering in de laatste strofe staat in dienst van een perspectiefwijziging.

Het licht is blank aan mijne kamerwanden;
Op blanke lakens liggen als een schrik
Mijn smalle polsen en mijn klamme handen
Die ik niet meer in kramp van angst verschik.

Aleen mijn ogen leven en hun gangen
Zijn immer, in een droefheid van gemis,
Ter kleine wereld, die mij wordt omvangen

Door de vier binten van mijn vensternis.

Daar buiten tergen mij de wisselingen
Van de getijden van de zomerdag,
Uit ongeziene bomen hoor ik 't zingen
Der vogels als een lokkend-wrede lach.

Gij hebt het schoon der luchten nooit begrepen
Hoe innig gij ook staardet naar hun spel,
Sterken, wie paarden staan gereed en schepen,
Ik ken de weemoed van de wolken wel.

Hier is Slauerhoff aan het werk: oo a a oo, ij aa ij aa, u ee ee u, oord ee ee oor, a o o a, ij uif uich ij, e i e i, ap af af ap, o u u o; over de afwisseling van mannelijk en vrouwelijk rijm zullen we het maar helemaal niet hebben; zeven keer omarmend rijm, dan zullen die twee gekruist rijmende strofen wel een bijzon-

dere funktie hebben? Wel, voor de zevende is misschien staande te houden dat die inhoudelijk wat abstracter is dan de rest van het gedicht, maar waarom dan het rijm speciaal de aandacht zou moeten vestigen op de tweede strofe...? Dat doet dat rijm dan ook niet, net zo min als die loodzware vergelijking in de eerste regel een vervolg of uitwerking krijgt.

Columbus

Als een drieëenheid dreef zijn kleine vloot
Over het wijde, nooit bevaren water
Naar 't land dat hij verwachtte, aldoor later,
Maar vast, als aan 't eind van 't bestaan de dood.

Hij wist, zonder berichten en bewijzen,
Het nieuwe werelddeel te liggen aan
Een verre kim, en anders zou 't verrijzen
Tijdens zijn naadring, diep uit de oceaan.

Met door geen wrevel aangestast geduld
Werd iedren dag de afstand uitgerekend,
Op de nog leege kaarten aangeteekend,
En geen verwachting door de ruimt' vervuld

Een enkel maal stond zijn gelaat verstoord,
Wanneer de kleine *Pinta* achterbleef
En hij des avonds in zijn dagboek schreef:
'Wind vast, 't volk ontevreê, van land geen spoor.'

Wanneer hij eenzaam zat in de kampanje
Kwamen soms oproerkreten doorgedrongen;
Hij vreesde dood noch leegte, alleen gedwongen
Terug te keeren naar 't gehate Spanje.

Toen eindlijk - op een ijle grijze lijn -
Vreemd slank geboomte als met pluimen wuifde,
En 't volk na lang bedwongen doodsangst juichte,
Stond hij gebukt door diep verborgen pijn.

't Wondend besef van wat hem had gedreven:
Niet het begeeren van schatrijke ontdekking,
't Verlangen voort te zeilen steeds; zijn leven
Wist hij nu doelloos, eindeloos van strekking.

J.J. Slauerhoff

Hij droeg een voorgevoel van ballingschap:
Na ongenade een lange kerkerstraf,
Bevlekte glorie en gebroken staf,
't Oud hoofd gebannen in een monnikskap;

Reeds vastbesloten, in dien eersten stond,
Op een klein schip met weinigen te vluchten;
Reddend in 't eeuwig wijken van de luchten
Een waan van ruim: *de wereld is niet rond.*

Ik geloof niets van die *welbewuste* ingrepen. Het interesseerde Slauerhoff... niets, denk ik, die *was met heel iets anders bezig.* Van Bloem bezit ik pakweg 250 bladzijden poëzie, Slauerhoff die minder dan half zo oud werd, schreef, naast zijn proza, bijna 1000 bladzijden poëzie.

Wat heeft déze schijnbare stoplap nu met Leo Vroman te maken?

Hoewel *zelfs* Vestdijk in zijn lezingenreeks *De glanzende kiemcel* (waarvan de eerste druk in 1950 verscheen) al vaststelde 'dat er maar weinig verzen bestaan, die van het begin tot het eind even mooi zijn, en in iedere regel de absolute poëtische schoonheid belichamen' [...] Bijna altijd zijn er zwakke plekken, inzinkingen, 'vulregels', 'stoplappen', kon Leo Vroman over die 'gaten' in zijn gedichten steeds in discussie gaan. Soms deed hij dat ook.

Bert Voeten was in 1959 poëzieredacteur van De Gids en bevriend met Vroman, die hem zijn lange programmatische gedicht 'Over de dichtkunst', een lezing met demonstraties stuurde. Het is in een artikel van Ben Peperkamp in *Het Vromaneffect* (Schrijversprentenboek 29) na te lezen wat er gebeurde: Voeten was met het gedicht niet erg ingenomen, omdat hij bezwaren had tegen de structuur: in zijn ogen was het een open, onsamenhangende tekst. Ben Peperkamp citeert een brief van Bert Voeten waarin deze zijn voorkeur voor gesloten, coherente gedichten motiveert: 'ik vind het zonde en jammer, dat je je mooiste poëzie op deze wijze "verpakt" - ik geef de voorkeur aan de poëzie-tout court, de poëzie sec.' 'Over de dichtkunst' verscheen vergezeld door het veel geciteerde brieffragment dat ook nu nog in *Gedichten 1946-1984* aan het gedicht voorafgaat, zodat men wel kan zeggen dat het er inmiddels deel van uitmaakt: 'Ik blijf geloven dat stijlverschuivingen speciaal in verzen van meer dan 10 seconden leestijd en ook in proza, een natuurlijke en min of meer nieuwe vorm van uitdrukking kunnen zijn. In dat geval is het vaak onvermijdelijk en misschien helemaal niet slecht om onpoëtische delen in een gedicht te hebben [...]'.

Aan dovemansoren? Dezelfde H.U. Jessurun d'Oliveira die later in hetzelfde tijdschrift op structurele (en semantische) gronden wrakhout zal maken van Slauerhoffs *Het boegbeeld: de ziel*, heeft in Merlyn (1962) Vromans 'Ballade' onderzocht en evident aangetoond dat daar een duidelijke structuur aan ten grondslag ligt, maar in *Literair Lustrum 1*, dat de periode 1961-1966 samenvat, constateert hij desalniettemin: 'Door welke organisatievorm wordt nu Vromans poëzie in dit opzicht gekenmerkt? Dat is niet gemakkelijk vast te leggen. De vele korte gedichten hebben geen hoger soortelijk gewicht dan de langere; misschien komt het ook daardoor dat de kritiek er niet veel

raad mee wist en ze lager heeft gewaardeerd dan de langere. Omgekeerd zijn er ook critici die tegen de langere gedichten het bezwaar van wijdlopigheid hebben aangevoerd. Beide standpunten zijn terug te voeren op het impliciete oordeel dat Vromans poëzie soms lijdt aan te geringe indikking, en misschien in laatste instantie op het Hollandse wantrouwen tegenover alles wat moeiteloos tot stand gebracht schijnt. De critici die zoeken naar de heilige Eenheid, hebben aan Vroman een moeilijke.'

Men zou Vromans gedichten nu hebben kunnen verdedigen door er op te wijzen dat Vroman en zijn poëzie door hun aard zich bij voorbaat verzetten tegen 'het vaststellen van één organisatievorm', dat de 'wijdlopigheid' in de woorden van Vestdijk 'het omgekeerde van het procédé der concentratie is' en 'het vers rijker, concreter, beeldender kan maken'. H.U. Jessurun d'Oliveira zegt het in één zin zo: 'Niets is immers zo Vroman als de verscheidenheid.'

Een ironisch hoogtepunt bereikte Rutger Kopland in Tirade 205, een Vromannummer ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag. In hetzelfde nummer dat H. van den Bergh gebruikt om overzichtelijk te maken wat de bouwprincipes van Vromans lange gedichten ('Over de dichtkunst', 'Ballade', 'God en Godin') zijn, leest Kopland Vroman bij wijze van veijaardaggeschenkje de les over het onderhavige thema: 'Poëzie is [...] een manier van zeggen, die zich onderscheidt van andere manieren van zeggen. [...] "Gewone taal" werd gesproken door "gewone mensen" en daarin zei je "gewone dingen", "poëtische taal" was voor "andere mensen" en "sprak" over "ongewone dingen".

Vandaag de dag echter krijgt poëzie de functie gewone dingen ongewoon te maken, niet langer de bestaande orde te bevestigen maar haar te doorbreken en de manieren waarop wij zien uit te breiden. En zij kan dat alleen door een andere manier van zeggen. [...] De dichtkunst rangschikt woorden zodanig dat de relatie tussen vorm en inhoud naar de limiet van het eenmalige tendeert. [...] Wat Vroman doet, is zijn zgn. zelf telkens even door het gedicht laten steken via huiselijke taal. Als dichter denkt hij maar een rol te spelen. Dat kan hem misschien iets schelen, maar mij niet. Ik ben niet geïnteresseerd in dichters of hun vrouwen en kinderen, maar in hoe ze daarover schrijven en in wat ze er over te zeggen hebben. Het particuliere moet algemeen gemaakt worden, hoe particulierder, hoe verder en vreemder iemand mij is. Het incidentele, uitzonderlijke moet exemplarisch worden, anders blijft het een anekdote, een toevalligheid in het dagelijkse leven.'

Om bevattelijk te maken waarom veel van Vromans poëzie voor hem onverteerbaar is, slaat Kopland hier een onverzoenlijke domineestoon aan met nogal wat apodictische uitspraken (van welke ik de suggestie dat Vroman zou denken als dichter *slechts* een rol te spelen ronduit abject vind): *de* poëzie *moet*, de dichter *moet...* het getuigt van een weinig onbevangen leeshouding, waar nogal wat op af te dingen valt.

Als vandaag de dag de poëzie de functie krijgt gewone dingen ongewoon te maken, niet langer de bestaande orde te bevestigen, maar haar te doorbreken en de manieren waarop wij zien uit te breiden, dan durf ik de stelling wel aan dat juist Vromans poëzie in ieder geval de bestaande orde in de poëzie doorbroken heeft door spreektaal, het alledaagse, daar onderdeel van uit te laten maken. Of, zoals hij het zelf zegt in het bewuste brieffragment: 'Dat verdomd godderige van het volmaakt gedicht is ten slotte niet eerlijk genoeg meestal, kortom dan ook, ik zou graag de poëzie die men deze laatste eeuwen zo zorgvuldig heeft losgeweekt uit het dagelijks leven, schoongepoetst en opgeplakt, terugbrengen tot een ogenblik in de gebeurtenissen van de dag.' En dat is precies wat Vroman in de laatste strofe van 'Ballade' doet wanneer hij zich vereenzelvigt met zijn hoofdpersoon en diens lief. Su Lin:

> Vreemd hoe het paar dat ik bedacht
> door mij is doodgegaan.
> Tineke, Tineke, lig vannacht
> dicht tegen mij aan.

Het particuliere wordt niet algemeen gemaakt, het algemene wordt particulier gemaakt. Het leven maakt geen deel uit van de dichtkunst, Vromans gedichten wensen deel uit te maken van het leven.

Van het voorlopig hoogtepunt in deze reeks doet Huub Beurskens verslag in De Gids van oktober 1994. Hij publiceert daarin een nieuw gedicht van Leo Vroman dat eerder door een ander ‘gerenommeerd literair tijdschrift’ geweigerd werd, alsmede een deel uit de brief die de weigering toelicht:

‘Na zorgvuldige afweging van respect en kritiek, heeft de kernredactie besloten uw gedicht “In ieders donker” niet te plaatsen. Haar respect sluit bewondering in, en ook dit gedicht blijft, vindt zij, in de greep van een persoonlijke kracht. De kritiek betreft evenwel juist dit persoonlijke aspect. De redactie is van oordeel dat de altruïstische notie van “ieders donker” in de loop van dit gedicht botst op de autocratische opvatting van het particuliere schrijverschap: er wordt geen organisch verband tussen beide gesmeed, en het gedicht blijft zo op onbevredigende wijze

hybridisch. Omdat de redactie zich ervan bewust is dat in haar besluitvorming een principe de doorslag kan hebben gegeven (het principe dat het gedicht één moet zijn en de maker zich talig dient te verenigen met “iedereen” wanneer dat de inzet heet te zijn) vraagt zij uw begrip en, eventueel, uw vergeving.’

Aan dovemansoren. Huub Beurskens moet opnieuw de hier eerder genoemde inleiding bij ‘Over de dichtkunst’ alsook Peperkamps essay in *Het Vromaneffect* in herinnering brengen om vervolgens duidelijk te maken dat het Vroman *om iets anders gaat.* Hij maakt duidelijk dat zowel de thematische als de organologische structuur van het gedicht al terug te vinden is in ‘Liefde, sterk vergroot’. Daarin schrijft Vroman:

Wat leeft maar heel eenvoudig lijkt is van dichtbij gecompliceerd

Daardoor is alles wat ik ken
structuur waar ik verliefd op ben.

Zodra men echter in die complexiteit door probeert te dringen, komt men terecht in iets dat wel eenvoudig kan lijken, maar dat niet ís. Door ‘inzoomen’ stuit je eerder op nieuwe complexiteiten, van welke je alleen maar de buitenkant kunt waarnemen. Kijk maar naar de poging uit hetzelfde gedicht de wonden te voelen van dit ongeluk: alle krantedruk viel uiteen tot bloesemende sproeten. Dat maakt het dus noodzakelijk constant te blijven in- èn uitzoomen, want: ‘die eenvoud is niets dan waan’.

Zowel bij Slauerhoff al bij Vroman zijn de genoemde vormaspecten veruiterlijkingen van een dichterlijke *mentaliteit.* Nog los van het voor de betreffende redactie pijnlijke feit dat Vromans gedichten nu juist wel ‘één’ zijn, is het niet erg zinvol dergelijke dichters met vooropgelegde, veelal ‘hermetische’ vormeisen tegemoet te treden.

Slauerhoffs slordigheid hoeft niet ontkend of verdedigd te worden, evenals zijn grote produktie maakt ze onderdeel uit van zijn karakter dat hem ook, of misschien beter: juist op papier voortjoeg, - geen tijd voor eindeloos gevijl aan metra, rijmschema's, maar vooruit, op naar het volgende gedicht.

Daarmee suggereer ik niet dat bij Slauerhoff de onzorgvuldigheden welbewust zijn, terwijl ik dat wèl geloof in het geval van Leo Vroman. Die doet zéér weloverwogen afstand van het ‘verdomd godderige van het volmaakt gedicht’, die gelooft niet in slechts één ding en schrijft daarom niet in één stijl, en praat daarom zelfs door zijn eigen gedichten heen. Hij zegt: ‘Daardoor is alles wat ik ken / structuur waar ik verliefd op ben’ in het volle bewustzijn dat die structuur elk moment kan veranderen in een andere. ‘Tegelijk begin en einde, tegelijk einde en begin. Daar draait, al tientallen jaren lang, praktisch elk Vroman-gedicht om’, schrijft Beurskens. Het changeante in zijn stijl, het verspringen van het persoonlijke naar het algemene (en vice versa), van het wetenschappelijke naar het gefantaseerde (en vice versa), van poëzie naar proza (en vice versa), van leven naar dood, zoals hij dat doet in ‘In ieders donker’: ‘sterven een kentering, verder niets’ (en vice versa), zijn beroepshalve belangstelling voor het stollen van bloed, voor fractalen (‘wegwaaikrullen’), voor chaos (‘dierbare ondeelbaarheid’), - het is alles in beweging, - het is alles één beweging: een Vromanse.

Italo Calvino spreekt in zijn vijfde memo, dat over *Veelvoudigheid*, van 'een systeem van systemen', waarin elk afzonderlijk systeem het andere bepaalt en door hen bepaald wordt.

3 - Met K. Michel

L. Vroman in 'De godganselijke nacht':

> Goed goed zoals je ziet
> word ik oudiger dan niet
> maar toch denk ik eerder
> gecompliceerder
> dan eenvoudiger.

K. Michel in 'Boem de nacht':

Naarmate mijn leven zich ontrolt
en ontbindt in steeds grilliger patronen
ontvang ik dit soort signalen des te
gretiger; souvenirs van een vergane
samenhang; de suggestie dat om de hoek
het geluk wacht op een botsing

Complexe processen: als ik op blote
voeten over de tegels naar het balkon
loop, begint mijn neus te niezen

H. Beurskens in ‘Aangod en de afmens’:

Juist eenvoud is het complexe.

4 - Met Huub Beurskens

In *Literair Lustrum* schrijft Jessurun d'Oliveira: ‘Vroman en Lucebert worden na de dood van Achterberg vrij algemeen beschouwd als de opmerkelijkste Nederlandse dichters van onze tijd.’ Jan Kuijper, die in *Het literair klimaat 1970-1985* de poëzie voor zijn rekening nam, schrijft in zijn essay met de niets te raden latende titel Poëzie is altijd een kwestie van sommigen over Ouwens, Kopland, Faverey, Kouwenaar en... Vroman. Zo'n belangrijk dichter zou zich niet alleen ín maar ook buiten zijn gedichten moeten ‘vertakken’, school moeten maken.

Dat het juist Huub Beurskens was die het in De Gids voor Vromans ‘In ieders donker’ opnam lijkt me geen toeval. In diens essay-bundel *Buitenwegen* schrijft hij met liefde over de eerste dichtbundel die hij zijn bezit mocht noemen: *God en godin* van Vroman en in *Wanneer de dood het leven laat, dichten als verleidingskunst* besteedt Beurskens een aantal bladzijden aan Vromans poëzie waaruit grote affiniteit blijkt.

Variërend op een uitspraak van Beurskens, schrijvend over Ponge, zou ik het volgende willen beweren: ‘Zoals vaak wanneer een kunstenaar opmerkingen maakt en uitspraken doet over het door hem gewaardeerde werk van een ander, zegt ook Beurskens even veel over zijn eigen werk als dat van Vroman.’

Naar aanleiding van Vromans prachtige gedicht

Grondlucht

Er wordt op ons geregend en gewacht
en als wij door de nanacht zijn verzwolgen
nog even over ons gereden en gedacht
zonder te veel gevolgde gevolgen
voor het vervloekt gezegend nageslacht.

Dit is wel zeker hoe de wind ook waait
dat met ossen nauwelijks meer te mennen
in ons wordt geploegd en raar gezaaid
uit handen die ons niet meer willen kennen

terwijl we om en om worden gedraaid

Dit is wel zeker waar wij toe verteren
is even bruikbaar als ontkiemend zaad
dat verhelderende de mist in gaat.
Alleen wat is verweerd kan zich verweren
wanneer de dood het leven laat.

uit *Dierbare ondeelbaarheid* wijst Huub Beurskens ook hier op de vormaspecten die de inhoud ondersteunen. Dit gedicht gaat wederom over ‘sterven, een kentering’ en de daarmee gepaard en daaraan vooraf gaande metamorfosen die óók in het gedicht zicht- en hoorbaar gemaakt worden doordat Vroman woorden oproept door er één of twee letters in te veranderen. Dit ‘gaan waar de woorden gaan’, evenals het verspringen van poëzie naar proza (Men leze Beurskens lange(!) gedicht ‘Charme’), van dood naar leven, van het zware naar het lichte, verbindt de twee dichters, getuige deze voorbeelden uit het werk van Beurskens:

Opleving

Het voorjaart en weer heel veel kan!
Een vaas volstaat, met mimosa:
leeg wordt geel, even eeuwig dan
en spinazie weer Spinoza.

(Uit: *Klein blauw aapje*)

De eerste strofe uit ‘Krullen in de avondlucht’:

Klanken en geuren krullen in de avondlucht,
kleur vervult het wel gevelde op het veld,
elke mandel geurt naar brood, elk moment
is aan zich een ode, zie Monet, Claude, de oude,
de dode, nooit gaat die me dood zolang uit rood
met geel een oranje, het gouden, stroomt
zonder dat daarvan het gele en het rode kwijnen,
en zal dat ooit?

(Uit: *Aangod en de afmens*)

Een aardig spel: elkaar fragmenten voorlezen en raden (Nee! Wéten!) of het de woorden van Vroman of van Beurskens zijn[*]:

'Altijd maar het wenen om wat verdween
en kwijlend verwijlen bij schijn die niet schijn scheen'

'Als ik doodga zal mijn mondholte wel open
zakken en mijn tong daarin proberen
(in geval van nood) iets te beweren
maar ik zal geen brood meer voor ze kopen'

'Wonderen zijn jullie die bestaan.'

'Zandknolsliertjes en buikvachtvruchtjes'

'Der heuvelnachteiken bladstille bosjes bladzilverblaren,
het voortgekabbel, dat klare, van eindeloos te scheppen
handpalmkleine zoetwatermaantjes...'

'Als herinneringen zelfoverwinningen zijn van het gebeurende,
dan zijn witte seringen zelfherinneringen, zelfgeurende.'

Maar omdat, volgens Vroman, poëzie een diepgaand spel is, wil ik nog even terug naar de inhoud, want natuurlijk heeft Beurskens in de speelsheid met de taal, de lichtheid, verwantschap gezien, maar het verband is toch vooral inhoudelijk te leggen. Beide dichters zien poëzie in de eerste plaats als een activiteit om daarmee Vromans 'ik heb vreselijk het land aan begrenzing, maar ik houd van grenzen' waar te maken: beiden kunnen zich het leven zonder de dood niet voorstellen en doen poëtische pogingen vanuit het leven de dood te infiltreren. Beurskens noemt dat 'carpe diem in het licht van memento mori' en varieert daarmee op Vromans

Dat wij moeten vergaan
is een kostbaar wonder
omdat wij niet zonder
dat kunnen bestaan.

Vooruit, Beurskens, voor nu, het laatste woord:

Wonderen bestaan, alleen maar. Daarvan zijn wij
geheel en al onderdeel. Vandaar dat het voortdurend
moeilijk voor ons is erin te geloven, deksels!

5 - Met marsman en Boutens

Marsmans vitalisme klinkt eerder naar angst voor de ‘omarming van den groten dood’, dan naar levenslust:

> ik kan der vuren huiverende wacht
> niet langer hoeden
> ik ben gans ontkracht

Vroman mag dan in een laconieke bui, gezien zijn opvatting ‘geen wankelende vaas valt ooit / aan willekeurige stukken’, ‘sterven een kentering, verder niets’ noemen, maar het slot van ‘Ballade’, het slot van ‘Liefde, sterk vergroot’, de altijd terugkerende verliefdheid op Tineke (‘Ik denk dat ik veel anderen vaak / met onze liefde zeeziek maak’), op het leven ((‘O God ik ben zo gek op iedereen’) doen denken aan *werkelijke* vitaliteit en vitalisme, een levenslust die Boutens' ‘Niets als de dood om leven van te leren’ in herinnering brengt.

Ik maak me sterk dat die vleermuisschaduwen uit Marsmans ‘Weimar’:

> Dodenhuis
> hoge vensters dromen hun vergaan
>
> luikenkruis
>
> vleermuisschaduwen
> daaraan

uiteindelijk zwaarder hàngen dan de vleermuizen uit Vromans ‘Opzij voor de zwaartekracht’ vàllen:

> Besluitende dames en heren
> die nu omstreeks middernacht
> van de hoogste daken springen
> horen we suizend migreren
> als vleermuizen en haarzacht
> voorbarige psalmen zingen.

Opnieuw Calvino's Zwaarte van het Leven en Vromans lichtheid.

6 - Met Claus

Claus schreef in *De Sporen* over de dichters:

> Hoor hoe koortsig zij hun naderend vergaan verklaren
> Want hun laatste gereutel moet doorzichtig zijn,
> Hun weduwen van lezers doen snikken.

Claus' bewering dat de latere gedichten uit een behoefte aan verstaanbaarheid de eenvoud zelve zouden zijn, wordt in ieder geval gelogenstraft door het voorlopig laatste gedicht dat ik van Vroman las. Het komt uit Tirade (354, 1994/5):

Alles overdoen

> Laatste korstje ijs verkocht.
> Slecht ontknoopte draadfonteinen
> op de aangebakken pleinen
> graaien naar de overtocht.
>
> Doorslag, Kwikslag, Haverslag
> hangen in verharingsgaren
> erfeloos met wetenswaren
> van de nageur overstag.
>
> Eland! Is er dan geen recht?
> Waarop valt het kinderbloeden?
> Op verkaasde overhoeden.
> De doos is dicht en weggelegd.
>
> Met vingers van de hand geplukt
> drinken vliegen van de ogen

kleven levend en verdrogen.

Voor wie wordt dit dan gedrukt?

Ik wil nogmaals voortaan pogen
bressen te slapen in de wallen
van onbegrip en ergernis,
wil wel alles overdoen voor allen:
voortaan geloven dat ik mij vergis,
voortaan in dat steenkoud water vallen,
voortaan vragen of het over is

Toen ik het voor het eerst las, schrok ik wel, - krijgt Claus gelijk:

Hoe dichter de dichters bij hun sterven geraken
Des te grimmiger kermen zij naar de sterren?

Is dit van de dichter die schreef 'Wat ik in verzen vertel / hoef ik niet meer te ontwrichten'?

Of was er 'Een klein draadje' in de vette hersenkast van de dichter gescheurd en had dat contact gemaakt met een ander draadje?

Gebeurt dat onder het dichten,
wie purp publiek dan inlichten
dat dit geen genialiteit
maar een purpje los is, of kwijt?

Een draadje dat de stroom opslurpt
van murp gedachtengurpt.

En kurpsluiting leidt tot brurp -
Brarp! Hurp! Hurp!

Als er al een draadje los hangt, dan heeft de dichter daarvoor gekozen, althans om het los te laten zitten. Een grimmig begin heeft het wel, 'Alles overdoen', zo'n titel alleen al suggereert in eerste instantie dat al het vroegere weg kan, maar de Vromanse ambivalentie dient zich ook in de titel onmiddellijk aan, die houdt immers óók in: alles opnieuw doen. Waarom zou dat moeten? Omdat de dichter zijn laatste korstje ijs verkocht heeft? Door de analogie met de uitdrukking klinkt het er naar dat hij ons smoesjes verkocht heeft. Dat vindt hij blijkbaar.

Het is opvallend hoeveel woorden uit het begin van het gedicht aan gestolde beweging doen denken, hoe alles vast zit. De overtocht wordt niet gehaald, het bevroren water vormt 'draadfonteinen'. De overeenkomst met fractaalachtige structuren is echter te mooi om niet te ontknopen. In 'Liefde, sterk vergroot' staat:

> En een proteïnemolecuul
> is als een lang een overdreven
> lang honderden letters lang
> cursief geschreven
> woord waarvan het grootste belang
> soms ergens in het midden ligt
> een woord is al een gedicht,

zodat het misschien niet te gewaagd is te veronderstellen dat Vroman het hier over zijn eigen gedichten heeft. Het lijkt er op dat hij plotseling geen vertrouwen meer heeft in de bewegingen die zijn gedichten toch zijn en dat hij zich niet langer wil verliezen 'in de hoogst verwarrende orde / waarmee ik mijn woorden kies'. Blijkbaar is de kennisgeving uit 'Dichter, dichter' niet meer van kracht: 'En al wringt zich dit vers van de fouten / ik worstel er vredig mee voort'.

Dat zou zijn oorzaak kunnen vinden in het inzicht dat wàt je wilt zeggen tijdens het dichten op papier onherroepelijk verkaast, waardoor de zelfportretten van de dichter zelf: Doorslag (in alle betekenissen van 'doorslaan'), Kwi(n)kslag, en Haverslag (naaste familie van de Vromansiaanse [om de] Haverklap) slechts met een bewegingloze en bederfelijke (als waren wetenswaren etenswaren) en daarmee nutteloze erfenis van nageur van wat het had moeten zijn overstag kunnen gaan. Helaas! Hurp! Dan heeft poëzie geen bestaansrecht! Ze kan in een doos worden afgelegd.

Bij Beurskens bewegen in 'Dierentuinbezoek' de vliegen zich van de dood naar het leven (en ongetwijfeld vice versa, maar ze bewegen) en halen de overtocht:

> Stemt de gekooide valk me droef,
> kijk ik vliegen, smuk van voerbak
> vol kuikenlijken, die plots, zoef,
> ginds een bloembak kan verrijken.

In dit gedicht van Vroman stollen ze in het gruwelijke beeld

> Met vingers van de hand geplukt
> drinken vliegen van de ogen
> kleven levend en verdrogen.

Of ‘het kinderbloeden’ een beeld is voor het kinderlijke woordbloeden dat de dichter doet, of het door poëzie niet te stelpen (niet te stollen) bloeden van een kind, of allebei tegelijk, doet er voor het ontknopen van het gedicht niet eens zo veel meer toe. Dat slecht ontknopen van de draadfonteinen (die hun echo vinden in verharingsgaren waar het niet goed mee spinnen is) is dat het werk van ‘leesblinde’ criticasters die daarmee wallen van onbegrip en ergernis opgeworpen hebben? In alle gevallen moet je je als dichter en als lezer afvragen voor wie dit versteende artefact uit het leven dan nog wordt afgedrukt. En.....waarom wil hij bressen *slapen*? Wacht eens..... *slapen* is *dichten*! Want de vierde strofe van ‘Voor wie dit leest’ luidt:

> Liefde is het meestal ook geweest
> die mij het potlood in de hand bewoog
> tot ik mij slapende voorover boog
> over de woorden die Gij wakkerleest.

En ongetwijfeld is het, ondanks alles, liefde die maakt dat Vroman het nogmaals voortaan wil pogen te geloven dat hij zich vergist en dat er wèl lezers zijn die zijn gedichten niet erfe-

loos laten verkazen, dat het water weliswaar *steen*koud is, maar dat het een te slechten grens is, dat de overtocht te halen is, het is immers in ieder geval, Vromans eigen woorden ‘Goed werk: water worden’, getrouw, al ontdooid en daarom weiger ik te enen male in dat één-na-laatste woord *over* Bloems ‘Voorbij, voorbij, o en voorgoed voorbij’ te lezen en verbind het liever met het doorstromende water uit Huub Beurskens' ‘Helderheid’:

> Onvatbaar doorzichtig doorstroomt alles zich, niets staat er
> - dan tonen zich circumflexen, cedilles, accoladen doorschijnende
> garnalen en ik kan lezen! de helderheid van water.

Ook verbind ik het *over* liever met de *over*tocht uit de eerste strofe; voor mij hoeft Vroman niet alles opnieuw te doen (Het is nogal een karwei, want het gaat toch al gauw over zo'n 1300 bladzijden poëzie), ik heb liever dat hij zich niet afvraagt of het geschrevene overkomt of over is en dat hij verder gaat, maar uit het ontbreken van een afsluitende punt achter ‘Alles overdoen’ concludeer ik maar dat dat ook wel zal gebeuren.

Natuurlijk verliest een dichter altijd iets, wanneer hij wat loodzwaar aan zijn pen hangt op papier verlicht of verdicht, zolang hij zich maar verliest in die hoogst verwarrende orde waarmee hij zijn woorden kiest...

7 - Met zichzelf op 10 april 1995

Moraal

> Leo, de dichtertekenaarbioloog, wordt aanstonds tachtig
> en blijftblijkt steedsmaarweeropnieuw verbazend drachtig
> van levenskrachtige gedichten. Is dat niet allumachtugprachtig?

Literatuur

Leo Vroman, *Gedichten 1946-1984* (1985)
Leo Vroman, *Fractaal* (1986)
Leo Vroman, *Dierbare ondeelbaarheid* (1989)
Leo Vroman, *De godganselijke nacht* (1993)
Italo Calvino, *Zes memo's voor het volgende millennium* (1991)
Het Vroman-effect, *Over leven en werk van Leo Vroman* (1990)
De Gids, *Literatuur en kritiek*, nr. 9, oktober 1994
Merlyn, nr. 1, november 1962
Tirade 205, *Zestig jaar Leo Vroman* (mei/juni 1975)
Jacques Kruithof, *De eenzame in de herfst* (1990)
Tirade 354 (sept/okt 1994)
Simon Vestdijk, *De glanzende kiemcel* (1950)

K. Michel, *Boem de nacht* (1994)
Hugo Claus, *De Sporen* (1993)
Kees Fens e.a., *Literair Lustrum I* (1967)
T. van Deel e.a. *Het literair klimaat 1970-1985* (1986)
Huub Beurskens, *Charme, een gedicht* (1988)
Huub Beurskens, *Wanneer de dood het leven laat, dichten als verleidingskunst* (1992)
Huub Beurskens, *Klein blauw aapje* (1992)
Huub Beurskens, *Buitenwegen, excursies met gedichten en vergezichten* (1992)
Huub Beurskens, *Aangod en de afmens* (1994).

Eindnoten:

* De citaten zijn achtereenvolgens van Beurskens, Vroman, Beurskens (echt waar!), Vroman, Beurskens en nogmaals Beurskens.

[Nummer 224]

Voorwoord

In 1988 verscheen, zeventien jaar na haar laatstverschenen boek, een nieuwe bundel van Helga Ruebsamen. *Op Scheveningen* werd in de kritiek zeer gunstig ontvangen en al snel gevolgd door *Olijfje en andere verhalen*, een bundeling met een keuze uit de verhalen uit Ruebsamens debuut, *De Kameleon* en de *De ondergang van Makarov.* Dat deze twee boeken zo snel achter elkaar verschenen wijst er op dat het lezerspubliek, ondanks een lange periode van stilzwijgen, de schrijfster trouw is gebleven. Arjan Peters praat in deze aflevering van BZZLLETIN onder andere over de redenen voor dit lange ‘zwijgen’ met de schrijfster. Fotograaf Chris van Houts bezocht voor dit nummer samen met de schrijfster locaties die in haar werk geregeld terugkeren. BZZLLETIN presenteert verder, naast de gebruikelijke achtergrondartikelen, ook een fragment uit nieuw werk van Ruebsamen onder de titel: ‘Het Lied en de Waarheid’.

De redactie

Yves van Kempen
Mensen zonder maskers
De grimmige sprookjes van Helga Ruebsamen

Ineens was ze er weer, Helga Ruebsamen. Terug van weggeweest en de comeback was een hele fraaie. Zeventien jaar had ze niet meer gepubliceerd toen ze in 1988 met de verhalenbundel Op Scheveningen *een nieuw narrenschip de Nederlandse letteren binnen stuurde. Een boek stikvol wonderlijke en groteske figuren, malicieus, vilein en vertederend, naïef dan wel gehaaid, verloederd of tegendraads en van alle markten thuis: kantoorklerken, uitvreters, hoeren, diplomaten en zwarte schapen uit de Haagse bohème van een poos geleden. Waar ze ook in verschillen, op minstens één punt lijken ze op elkaar: het zijn allemaal mensen zonder maskers.*

Gelet op de sfeer doet het werk van Ruebsamen regelmatig denken aan de litho's en aquarellen van George Grosz, een vroegere vriend van haar vader. Ruebsamen is opgegroeid met Berlijn, al woonde ze er nooit en kende ze de stad tot voor kort niet eens uit eigen waarneming.

Helga Ruebsamen werd in Batavia geboren, in 1934, bracht haar eerste vijf levensjaren in voormalig Nederlands-Indië door, om vervolgens te verhuizen naar het degelijke en stijfkeurige milieu van het Haagse Benoordenhout. Daar waren de verhalen van haar vader over zijn Berlijnse jaren een luisterrijk tegenwicht voor de residentiële saaiheid, en maakten indruk.

Haar vader was een niet onbemiddelde joodse arts die zich direkt na de Eerste Wereldoorlog in de Duitse hoofdstad had gevestigd. Enkele mooie jaren lang dompelde hij zich onder in het Berlijnse uitgangsleven. Behalve Grosz mocht hij Kurt Tucholsky en nog wat andere kunstenaars tot zijn vriendenkring rekenen. Door over hen te vertellen, maakte hij zijn dochter wegwijs in de mentaliteit van het Berlijn uit de twintiger jaren - een metropool die bruiste, die vervuld was van vernieuwingsdrift, van anti-militairisme en afkeer van nationalisme, maar ook van alcohol, seks en verloedering: een wereld van grandeur et décadence. Dat zijn tevens de grondtonen waarmee ze de hare componeert.

Behalve Berlijn speelde ook Parijs een rol van betekenis in haar leven. Ze vluchtte naar de lichtstad om aan de bedompte Haagse burgerlijkheid te ontkomen, hing er een tijdje rond en keerde terug met de nodige Franse elegantie in haar vocabulaire. Zoiets valt tenminste af te lezen aan haar proza, waarin allerlei woorden en uitdrukkingen met een Franse herkomst zwerven. Zo begint een statig uiterlijk gaandeweg te *craqueleren*, heten kortstondige vrienden *mainteneurs*, schrijf je woorden met een i-grec, wordt iets een *caprice* genoemd en blijken *chaperonnes* nog steeds te bestaan. Samen met de vele verkleinwoorden en de vele adjectieven, het typisch jargon uit de wereld van de stugge innemers, de botsende werking van volkse en (quasi-)sjieke uitdrukkingen, de Engelse en Duitse tussendoortjes, geeft dit haar taal iets extravagants en frivools. Terug in Nederland tenslotte komt ze bij Het Vaderland terecht, een blad met een reputatie, maar inmiddels alweer een aantal jaren ter ziele. Via de krant rolt ze vervolgens de Haagse *beau-monde* binnen, maar

daarvan dan toch vooral de kringen die tot de vergane glorie gerekend moeten worden, de bohème en de excentriekelingen die in veel van haar verhalen zo treffend en amusant geportretteerd zijn.

Vrolijke anarchie

Neem bijvoorbeeld het relaas over Olijfje

en haar consul-generaal Herr Doktor Von So-und-So. Met dit verhaal vol drank, verloedering en bacchantische uitspattingen opende ooit de bundel *De ondergang van Makarov* (1971). Olijfje leende haar naam aan een nieuwe bundeling verhalen die in 1989 verscheen en waarin het beste uit Ruebsamens eerder gepubliceerde werk bij elkaar is gezet. Eigenlijk gaat het om een stel meiden dat al een tijdje doldriftig door het leven gegaat. De inzet van het verhaal is zondermeer prachtig en karakteristiek voor de vrolijke anarchie die in de rest van het verhaal hangt:

> Olijfje en ik betrokken onze laatste haveloze zolder, omdat we uit alle nette kamers gelazerd werden, want we waren oud maar opgewekt en lustten een slokje. Ons kon het trouwens niet meer schelen waar we overwinterden. We waren van laag naar hoog gerezen en weer in sneltreinvaart naar beneden geraasd, we hadden het allemaal wel gezien. We hadden ons misdragen in park Marlot en we waren voor hoer gescholden op het Zieken, we toefden als dames op het buiten van graaf Loeki tot hij de laatste adem uitblies [...].

Wat zich daarna ontrolt, is een verhaal waarop Ruebsamen het patent heeft. Von So-und-So is een waardige, ietwat verlegen heer die Olijfje via zijn chauffeur Zachte Willem had leren kennen. Hij maakte regelmatig zijn opwachting om zich bij haar te komen laven. Ze was een mager, enigszins sjiek brokje gevoel dat altijd met alles en iedereen medelijden had ‘vandaar dat ze ook eeuwig omringd was door straathonden en katten en zwervers en andere ongelukkigen, waarvan deze heer er een was’. Totdat ze op een dag bij zijn binnenkomst een stel vriendinnen op bezoek heeft. Er is die middag al heel wat door de kelen gegaan en de dames zijn al drinkend de tijd vergeten, en dan is daar plotseling Herr Dokter. Om redenen van discretie verbergt ze haar gezelschap in allerijl achter de velours-gordijnen. Desondanks gaat het mis. Olijfje is uit haar rok gestapt, kleedt zich uit tot haar middel en hurkt boven het hoofd van de op zijn rug liggende Doktor. Hikkend en grinnikend watert ze haar financiële weldoener wat al te vorstelijk in de mond. Op zijn kraaiend ‘Bitte, bitte, tropfengeweise’ krijgt het andere tweetal zo'n gigantische lachstuip dat ze als doldrieste harlekijnen vanachter de gordijnen de kamer in tuimelen. De val in de armoede is daarvan het onmiddellijke gevolg en de tocht naar het zolderkamertje een noodzaak, maar beide worden door Olijfje voor lief genomen. Ruebsamens personages nemen het leven zoals het is en beklagen zich nooit over hun lot.

Ongewoon gewoon

In een oeuvre als dat van Ruebsamen kennen verschillende verhalen hun parallellen en hebben allerlei figuren hun dubbelgangers. Niet een enkeling is ongewoon, zowat iedereen is dat. Daardoor wordt iedereen op een bepaalde manier ook weer gewoon, dat wil zeggen op zijn eigen wijze een vertegenwoordiger van Ruebsamens bizarre wereld. In de eerste alinea van ‘Olijfje’ zitten enkele gegevens die jaren later zullen worden uitgewerkt tot een van de mooiste en meest hilarische verhalen die Ruebsamen schreef; een juweel van humor en een klassieker bij uitstek. Het is het slotverhaal

van *Op Scheveningen*, een bundel waarin ze de bonte ethnologisch kaart van de residentiestad annex badplaats openvouwt. Ik doel hier op ‘De meisjes uit Marlot’, het duo Cateau en Emilie, ooit twee plaatjes van vrouwen, zussen van goede huize. Hun leven verloopt aanvankelijk geheel volgens regels en gebruiken die horen bij het nest waaruit ze zijn voortgekomen. Maar als ze op een dag de weldaden van de drank ontdekken, is dat snel afgelopen. Voortaan is het alle dagen feest. Als gauw zwerven ze als twee bezopen katten dag in dag uit en bij nacht en ontij door keurig Den Haag. Dertig jaar lang laveren ze onbekommerd - want op andermans kosten - door het leven. Klapwiekend van de alcohol ploffen ze in comfortabele limousines die hen van het ene etablissement naar het andere rijden en op allerlei feesten afleveren, en overal staat hun favoriete merk champagne in de koelers. Maar als de gulle beschermheren verburgerlijken of één voor één het loodje leggen, moet jenever de spran-

kelend mousserende godenwijn vervangen en zwellen ze, inmiddels de vijftig gepasseerd, buitenproportioneel op 'als sneeuwpoppen in de dooi'.

Vlak voor het moment waarop de goot hun laatste etappeplaats dreigt te worden, doet zich alsnog de gelegenheid voor om sierlijk het leven uit te dansen. Dat is wanneer het alsmaar dorstiger wordend span in een villa aan de Scheveningseweg onderdak vindt bij een rijke grijsaard. Zijn weelde stelt hen in staat om zich opnieuw te wentelen in de populariteit van hun hoogtijdagen. Ze weten van eten en drinken en houden dan ook stevig huis in zijn kapitale pand. De hele voorraad peperdure wijnen (Château Lafitte-Rothschild) gaat eraan. Hij beleeft aan dit alles onverwacht een vrolijke levensavond. Aan de hele klucht komt een eind als een oude legerarts zijn vroegere kameraad nog eens komt opzoeken en moet constateren dat die 'al weken lang, intens vredig in zijn crapaud morsdood (zit) te zijn.' Met de zusjes loopt het al niet beter af dan met hun alter ego, Olijfje en haar vriendin:

(foto: Karin Kloostra)

> Diezelfde zomer is er nog voor het laatst een vaag gerucht over de meisjes uit Marlot door Den Haag gegaan. Ze zouden 's avonds laat op het strand zijn gesignaleerd. Slapend in een kuil, twee grijze wezens met hun hoofd elk op een goedgevulde boodschappentas, aan hun voeten twee wakende honden.

Verbleekt tot gerucht, dat wel, maar in de herinnering van de lezer blijven ze op een aangename manier hangen, zoals wel meer van Ruebsamens scheppingen.

Tegenstrijdige werelden

De bundel met het duo uit Marlot heet wel

Op Scheveningen maar strekt zich in feite uit tot Den Haag en omgeving. Alleen het titel-verhaal speelt zich in Scheveningen af, en wel in een volksbuurt met een stevige reputatie, een totaal ander milieu dus dan dat aan de Scheveningseweg. Ruebsamen werkt graag met contrasten. Tegenstrijdige werelden en tegengestelde personages botsen regelmatig met elkaar, zowel in de compositie van haar bundels, dus tussen de verhalen onderling, als in die vertellingen zelf. In ‘Hoedje van plezier’ botsen bijvoorbeeld moeder Ludmila en dochter Lies op elkaar. De lichtelijk dementerende moeder, nog altijd scherp van tong als het moet, is een vroegere hoedenontwerpster met een zekere reputatie in de Haagse couturewereld. Ze zwijmelt nog dagelijks weg bij de voortdurend voor haar weer opgekalefaterde kranteartikelen waarin haar creaties zijn gerecenseerd. ‘Lees eens wat voor, kind’, commendeert ze dan haar dochter. Daarbij droomt ze zich dan opnieuw de chique van weleer aan het Noordeinde. Haar dochter heeft lak aan al dat *comme-il-faut*-gedoe. Zij heeft zich al lang overgegeven aan een niet te stuiten slonzigheid. In haar joggingpak ziet ze eruit als een troosteloze lobbezak, een vertegenwoordigster van het soort dat moeder zo verafschuwt en puntig neerzet als luitjes met een tweedehands smaak, ‘met een hang naar petat en een Opel Kadett voor de deur’. Als haar dochter, gestimuleerd door haar vriendin Anabel, moeders verleden toch nog een keer wil laten herleven, hangt het komende drama al een tijdje in de lucht. Het oude mens herkent in Anabel het befaamde hoertje uit de Koediefstraat, met voor haar catastrofale gevolgen.

Terug naar het titelverhaal. Koos, de goedmoedige lobbes uit dat verhaal rijdt geen Opel Kadett maar een Mercedes; Bahamagoud gespoten want daar kom je in zo'n buurt vol ‘steekneuzen en bemoeiallen’ het beste mee weg. Allochtonen zijn er niet welkom, men heeft het er gelukkig dubbelblank weten te houden. Koos is goedhartig en naïef, neemt wel eens een hond of meeuw mee naar huis, maar als hij op een avond na een aanrijding zo'n exotisch typje meebrengt, is dat toch wat anders. Moeder Cootje overziet onmiddellijk de problemen. Zij is door het leven gepokt en geemazeld en weet dat het arme kind maar beter weggemoffeld kan worden, zeker als ze ontdekt wat voor tedere gevoelens ze in haar Koos losweekt. Uitgerekend op een moment dat ze hem thuis zo lekker in haar mand had. Maar ze slaagt erin te doen of alles zijn gewone gangetje gaat, hoeveel vuurproeven ze daarbij ook moet doorstaan. Redderen en beredderen, met een uitgestreken smoel de kop boven water houden in een krankzinnige schijnwereld, daar zijn behalve moeder Cootje wel meer door levenservaring wijs geworden figuren bedreven in. Evenals de bordeelhoudster en haar acht meiden uit ‘De Panter van Piet’ worden ze met liefde en sympathie geportretteerd.

Twee werelden

Helga Ruebsamen creëert in haar werk een wereld als een wormstekige appel. Bederf en verdorvenheid trekt ze opgewekt naar zich toe. Ze heeft er zelfs een speciale neus voor. Aan de buitenkant van de vrucht zie je nauwelijks iets, maar wie er zich ook maar even in vastbijt, proeft overal rotting. De personages die erin ronddwalen, leiden een tumultueus bestaan. Het is een bont gezelschap bedriegers en bedrogenen, grensgangers vaak, mensen die in twee werelden leven - de gedroomde en de

alledaagse - of er een dubbelleven op na houden, zoals in 'De Panter van Piet' waarin de vertelster, een jong meisje, door regelmatig bezoek hoe langer hoe meer vertrouwd raakt met de onderwaterwereld van het bordeel, waar ze vol ongeloof vanuit de coulissen ineens ziet hoe haar eigen vader daarin opduikt. Niet zelden zijn de figuren van Ruebsamen van het *secondhand-Rose-type* met als gemeenschappelijk kenmerk een eigenschap die in dit kader misschien opmerkelijk is, maar ook begrijpelijk: een hang naar trouw. Hun laatste rest gêne hebben ze vaak allang afgelegd en nog een keer leven ze zich uit in een zwierige *pas de deux.* Maar de schijn bedriegt. Want ook al verstaan ze nog zo goed de kunst om niemand te laten merken hoe dicht ze de afgrond zijn genaderd, de geur van dood, verval en verraad die hen omringt, kunnen ze niet verdrijven.

Schrijnende liefde

Haar debuut maakte Helga Ruebsamen met de bundel *De kameleon.* Dat was in 1964. De verhalen die erin stonden gingen vooral over zelfvernietiging, over mensen die de ene keer kleur bekennen om er zich vervolgens weer tegen hun omgeving teweer te stellen. Aan zowat iedereen knaagt onzekerheid. Ieder is afhankelijk van een vleugje hoop om zijn leven in evenwicht te houden. In de verhalen van Ruebsamen schrijnt de liefde behoorlijk, als ze al niet danig is aangetast door *rigor mortis.* Van beide een voorbeeld. Een pijnlijke liefdeservaring doet Vincent op in ‘De kermisbruid’. Deze wat dooie scholier wordt plotseling tot leven gewekt door een caissière van de kermistent ‘De 8 Wereldwonderen’. Haar naam en een wenkhandje alleen al zijn hem voldoende om zich een eindeloze liefde te fantaseren. Tot hij samen met wat nieuwsgierig geworden klasgenoten de tent bezoekt waar ze werkt. Daar ziet hij Carla onverwacht opgevoerd als wereldwonder met een kop die even groot is als haar lichaam en spat de droom tragisch-komisch aan flarden. In het verhaal ‘Nol Kaak’ is de eerste verliefdheid ver te zoeken: die is bij de dienstdoende tandarts en hoofdrolspeler volledig ten onder gegaan in zijn huwelijk. Nol Kaak is de assistente waarvoor hij symphatie heeft opgevat. Haar naam zegt het al, ze is een even mannelijke als plompe vrouw, daarbij weinig spraakzaam: de tegenpool van zijn vroegere levensgezellin. Die was perfect gemodelleerd naar het type vrouw waarvan hij via de praktijk hoe langer hoe meer zijn bekomst heeft gekregen:

> Ze dragen hoeden met bloementrossen, ze hebben boa's om en ze hebben decolletés, waaruit vet, wit vlees - soms met heel kleine, roze puistjes en zwarte groefjes - puilt. Ze komen sjilpend binnen en ze gaan sjilpend weg. Ze hebben grote, ronde monden met lippenstift, die later aan zijn handen plakt. Dik lippenrood, dat hij er vol weerzin af wast. Ze gaan in de stoel zitten of het de elektrische stoel is, ze grijpen hem bij zijn arm zodra hij één beweging maakt en stoten hoge, weloverwogen gilletjes uit. Ze denken dat artsen louter wellustige genoegens vinden in het betasten van lichamen, ze wiegelen binnen met een gepermanent hoofd vol doktersromans.

Noordnederlands Bomarzo

Een alinea als deze is een uitsnijding uit een sluitende wereld. Ze heeft op het niveau van de taal een toonhoogte die overeenkomt met belangrijke delen van Ruebsamens vroeger werk en met haar eerste roman *De Heksenvriend* (1966). Met eenzelfde sardonische blik als waarmee hier naar mensen wordt gekeken, gnuift Ruebsamen daarin over allerlei uitwassen uit de naoorlogse samenleving. Zaken als het opkomend toerisme, de aanpassingen die nodig zijn als tegemoetkoming aan ‘bromfietsende dagjesmensen en de ijsvretende kinderen’, zoals de jukebox en het motel, worden verlekkerd op de korrel genomen. In stijl houdt *De Heksenvriend* het midden tussen een vaudeville-roman en een grimmig sprookje. Komische noten, hier en daar met een satirische inslag en vooral veel bizarre feiten zorgen voor voldoende binding om

deze ketting van in elkaar grijpende anekdotische geschiedenissen tot een geheel te maken. Hecht doorgecomponeerd is de roman zeker niet. Hij heeft dat aangename losse, dat ogenschijnlijke chaotische dat nogal wat van haar verhalen kenmerkt en desalniettemin de straffe hand van de structurerende schrijfster verraadt.

Er gebeurt van alles in dit boek dat rijk is aan komische voorvallen. De hoofdfiguren trekken de aandacht doordat ze alle mogelijke variaties tonen van ongewoonheden. Een dolgedraaide wereld zorgt voor het humoristische element. In het centrum ervan staat een Cupidobeeld. Het is in een ver verleden door een malicieus kasteelheer op het dorpsplein van Sommeren neergezet, maar na verloop van tijd verwijderd naar een bos in de direkte omgeving. Het even potsierlijke als onooglijke geval wordt door de plaatselijke bevolking omgeven met bijgeloof en volksverhalen (en is dus te vergelijken met de rol die de oude eik speelt in ‘De koortsboom’ uit Ruebsamens meest recente bundel *De dansende kater*.) Wit-

te wieven hangen er rond, heksen en wat al niet meer. Daarnaast ook nog eens twee obers van een nabij gelegen etablissement, Anton en Frits, het Modigliani-meisje Frieda dat er regelmatig met haar besnorde vriend naakt komt baden in de vijver, faunen, halfnaakte godinnen, centauren, met elkaar worstelende halfgoden en dansende sirenen. Enfin, een soort vervallen Noordnederlands Bomarzo, maar in elk geval een situatie die spookachtig genoeg is om er een verhaal vol onheil uit te laten ontstaan.

Op een dag vindt Frits de door hem regelmatig begluurde Frieda laveloos in het Cupidopark. Ondanks haar toestand, herkent ze hem onmiddellijk als ‘obertje lichtvoet’. Frits denkt dan aan de sfeer van onheil die overal rondhangt te kunnen ontsnappen door een relatie met haar aan te gaan. Maar hij bereikt er een tegengesteld effect mee, want een nieuwe ontmoeting in een kroeg in een naburige stad maakt duidelijk dat hij zijn ongeluk juist achterna reist. Die nacht heeft Frieda zich laten volgieten. In de vroege ochtenduren komt ze ongelukkig in aanraking met een tram. Zelfmoordpoging of niet, de botsing kost haar in elk geval beide benen, een handicap overigens die Frits' geestdrift voor haar niet kan temperen. Ze beginnen samen aan een nieuw avontuur, nemen het hotel-restaurant met de bijbehorende heksenvriend (zoals de in steen gestolde Cupido heet) over, en maken er een bloeiend bedrijf van. Speciale attractie is Frieda die iedere avond in haar rolstoel achter de bar plaats neemt. Opgemaakt als een troetelpop en drinkend als een dragonder ‘had nog niemand haar ooit uit haar aluminiumstoel zien rollen. Beweerd werd, dat dat regelmatig gebeurde, doch niet in de zaak helaas. De baas droeg haar elke avond klokke twaalf naar boven. Dat was een ceremonie. Elke avond.’ Voor zolang het duurt tenminste. Als Cupido's zegen al een tijd niet meer op hun relatie rust, verschijnt er plotseling een beeldhouwer in het dorp. Koster heet hij. Hij valt onmiddellijk voor het beeld. Het is typisch zo'n man die, net als Olijfje, altijd wrakken en hulpbehoevenden, geteisterden en verminkten aan zijn broek had hangen. Of hij de laatste heksenvriend zal zijn wordt niet meer duidelijk, in ieder geval weet hij zich in een mum van tijd de bezitter van het beeld en daarmee ook van Frieda.

Observaties

De belangrijkste Ruebsamen-creaturen zijn geen terugblikkers of omkijkers. Ze leven met het moment en hun voornaamste kompas is dat van de intuïtie. Zo blijkt ook uit de met flink wat geschift volk bemande roman *Wonderolie* (1970) en de in dood, verderf en gruwelijkheid gebonden verhalenbundel *De ondergang van Makarov.* Waarnemen is Ruebsamens sterkste troef. In haar observaties bewaart ze steeds de benodigde afstand, zonder dat er sprake is van gedistantieerdheid. Ze dringt diep door in haar hoofdrolspelers, volgt hun gerafelde levens met betrokkenheid, typeert ze bij voorkeur via een vergelijking met dieren en moraliseert nergens.

Ook haar in 1992 verschenen bundel *De dansende kater* bevat weer een reeks aanstekelijke verhalen vol raadselachtige en onderhuidse onrust. Een mooi specimen is het eerder aangehaalde verhaal ‘De koortsboom’, waarin alcohol, bedrog, wellust, overspel, verval en dood een kongsi met elkaar aangaan om het spel van grandeur en decadentie zo fraai mogelijk op de wagen te zetten. Belangrijke rollen in deze *danse macabre* zijn weggelegd voor een chirurg, zijn jonge vrouw, zijn ex-vrouw,

een veearts uit het dorp waar het echtpaar zich zojuist heeft gevestigd en een zwerver. Ruebsamen brengt dit gezelschap bij elkaar op een tuinfeest dat wordt gehouden ter ere van de dertigste verjaardag van de doktersvrouw. De koortsboom is een oude eik waaraan genezingskracht wordt toegeschreven. Bijgelovige mensen hangen kledingstukken van zieken aan de takken, in de hoop dat ze door deze geste zullen genezen, maar tijdens en na het feest straalt de boom heel andere krachten uit dan heilzame. De veearts blijkt een notoire rokkenjager die ook de doktersvrouw op haar verzoek wel tegemoet wil komen met een avontuurtje. De ex heeft een uitgehongerde zwerver meegenomen die het banket met Wedgwood-schalen en al in zijn katoenen tas laat verdwijnen. En dat alles omdat ze nog een keer wil ‘keten voor het te

laat is', nu haar borst onlangs geamputeerd is. Gevolg van haar ontregelend optreden is dat de genode sjieke kliek stevig in de lorum raakt. Het feest eindigt dan ook in een complete chaos.

Geraffineerd geconstrueerde wanorde

Met wanorde weet Ruebsamen wel raad. Ze strooit er kwistig mee rond en kan er vermakelijk in zwelgen. Haar verhalen zitten vol zotte invallen en overwachte wendingen en haar zinnen zijn vol van onheilszwangere woorden en uitdrukkingen waardoor ook de lezer deelt in de alom heersende verwarring. Terwijl die voortdurend op het verkeerde been wordt gezet, houdt zij inmiddels de meest bizarre toestanden al schrijvend zo in het gareel dat alles wat ze te vertellen heeft de schijn van een onontkoombare realiteit krijgt. Of beter gezegd misschien, een onontkoombare realiteit is. Want op de achtergrond van al haar schrijven heerst de orde van de dood. In de laatste twee verhalen, 'Pasdame' en 'De laatste klant', neemt ze met een Sheherazadeachtige perspectiefwisseling de lezer nog eens aardig in de tang. De verhalen zijn voldoende geraffineerd geconstrueerd om je gaandeweg te realiseren dat dat het hier om een tweeluik gaat. De vertellers ervan zijn Otto en Isabelle. De eerste is een kleurloze ambtenaar die overdag zijn tijd doodt met saai archiefwerk en zich 's avonds als compensatie voor deze sleur in gepast tempo laat vollopen. Maar dat is niet zijn enige zonde. De levens van Otto en Isabelle hebben elkaar gekruist. In het andere verhaal keert Otto terug als Isabelles laatste klant, bij wie zijn al dan niet vermeende vader eertijds dagelijks op bezoek ging. Bij Ruebsamen blijft er altijd wel iets te raden over. Hoe het ook zij, evenals zijn vader raakt ook Otto aan het mens verslingerd, en leren zijn 'ogen en lichaam de schoonheid van de verschrikking kennen'.

De schoonheid van de verschrikking

De schoonheid van de verschrikking, dat is wat Helga Ruebsamen voortdurend als een magneet naar zich toe haalt. Met deze keuze voor een bepaalde zelfkant van het leven, het even krakend vrolijke als grimmige alternatief voor het gesteven leven, maakt zij zichzelf bekend als schrijfster. Wat bekend is, wordt uiteindelijk herkenbaar. Mogelijk zelfs gaat het hier niet eens om een keuze en voegt zich de belangstelling voor allerlei extravaganties naar de aard van de persoonlijkheid die erover schrijft. Met andere woorden, wat Ruebsamen met haar magneet naar zich toehaalt en zichtbaar maakt, karakteriseert behalve haar schrijverschap ook de persoon die daarin schuil gaat.

Jaap Harten
Helga R. in smoking

Haar vader heeft Tucholsky
nog gekend, floot met hem
Unter den Linden naar blondines
met strafbaar sex-appeal

waarvan hij ook zijn dochter
voorzag, samen met de Dikke van Dale.
Incognito gniffelend
kraste zij met kwajongensgriffels

onoorbaar vreselijk vleselijke
hiëroglyfen op het schoolbord.

Nu woont de Vamp *Op Scheveningen.*
Dat schoolbord is door een PC vervangen
en het krijtje door een Dorothy Parker-pen.
Haar imago is bliksemend: potdorie

vaak is zij een ander: Dietrich in smoking
met ogen die herrie schoppen in de Nachtploeg
van Hotel de Houten Lepel*, waar gelooide
penose snakt naar haar royale buffet.

Voor hen speelt ze op haar clavecimbel-PC
wellustige sonates over dansende katers
(in majeur als een boterbloem)

Toch: mineur van herfststorm
maakt haar eenzaam, dan
klinken er tonen over verschrikking,
geradbraakte takken en verval.

Bliksemend imago met ook een koffer in Berlijn,
Soms staat ze met haar camper onbewaakt
en deksels flink Unter den Linden

waar eens haar vader floot.

* bargoens voor gevangenis

Met vader (25 juli 1937)
(foto: privé-archief Helga Ruebsamen)

Arjan Peters
Wat ik schrijf, zijn oefeningen voor het volmaakte verhaal
In gesprek met Helga Ruebsamen

In Op Scheveningen *noemt een personage het Kurhaus een 'geflatteerde snackbar voor Duitsers'. Vind jij het uiterlijk van je woonplaats eveneens achteruitgegaan?*

Ikzelf heb een voorkeur voor kitsch en geflatteerde snackbars. Scheveningen is een bron van voortdurend amusement. Heel wat Scheveningens heb ik meegemaakt. Waar ik nu alweer meer dan vijftien jaar woon, is het adres waar ik tot op heden het langst verblijf. In een andere plaats mis ik de zee. Die is nog altijd sterker dan wat ook. Een paar jaar geleden is er een hotel verrezen dat nu tussen mijn venster en de zee staat. Ik blijf er wonen, want het gaat natuurlijk niet om het uitzicht alleen. En de laatste tijd kijk ik toch niet zo vaak meer uit het raam.

Naar verluidt schrijf je in de kelder van je huis.

Dat is waar. Uitzicht is fataal. Jaren geleden ben ik naar Ierland getrokken, het mooiste land van de wereld - als er wat van te zien is tenminste, bij mijn laatste bezoek was het veertien dagen lang in mist gedompeld -, en daar zat ik met uitzicht op de Atlantische Oceaan. Bloedstollend mooie zonsondergangen. Niets deed ik nog.

'Wat zou ik hier aan toevoegen?' denk ik altijd op plaatsen waar het aangenaam toeven is. Thuis zak ik af naar de kelder, omdat daar geen afleiding is. Niets anders dan het scherm van de computer om naar te kijken. Met moeite kun je boven een stukje van de tuin zien.

Schrijf je ook in je camper?

Ja, want ook daarvoor geldt dat het een ruimte is waarin je heel weinig kunt doen. Slapen, eten, naar buiten kijken. Als ik ergens ga staan waar weinig valt te zien, een fabrieksterrein of zo - er zijn erg veel lelijke plekken in Nederland -, dan schrijf ik weer. De camper gebruik ik als rijdend atelier. Het is ook ideaal als je voor lezingen en andere werkzaamheden op pad moet.

Letteren over tafel

J*e bent geboren in 1934 in Batavia-Weltevreden, om in 1940 naar Den Haag over te komen. Bewaar je herinneringen aan die eerste jaren?*

Uit het tropische klimaat kwamen we de Hollandse winter binnen. De grauwheid staat me nog bij. Van Indië herinner ik me de kleuren en geuren. Twee jaar geleden ben ik voor het eerst terug geweest. Niet naar Batavia, maar naar Bali. Ik wilde er geen 'A la recherche du temps perdu' van maken. Ik heb de tropen weer ervaren en gemerkt dat ik me daar thuis voel.

Bij ons thuis werd Nederlands gesproken. Met een mengeling van Duits, maar daar zijn we mee opgehouden in de oorlog. Mijn Duitse achtergrond is nog zichtbaar in mijn achternaam, die ik minder Duits heb willen maken door de Umlaut op de 'u' er af te gooien en er een 'e' achter te zetten. Officieel staat die Umlaut er op. Als ik post krijg waar 'Rübsamen' op staat, schrik ik altijd even.

Aan het Den Haag waar ik in 1940 binnenkwam heb ik herinneringen, maar momenteel werk ik aan een roman waarin die levensfase wordt aangesproken als bron, dus al te veel wil ik daar niet over kwijt.

In Vrij Nederland schreef je op 4 december 1993 in de rubriek 'Het favoriete gedicht', dat bij ouderlijke ruzies je vader met Goethe-citaten gooide, en je moeder terugwierp met Frederik van Eeden: 'Mijn broertje en ik leefden pas weer op in gezinnen waar tenminste gewoon met servieswerk werd gesmeten.'

Dat is niet overdreven. 't Was zelfs veel erger. Niet alleen Goethe en Van Eeden, maar de hele Duitse en Nederlandse letteren gingen

over tafel. Wij wisten niet waar het over ging. Als tegenreactie werden wij fervente striplezers. Ik denk niet dat ik later ben gaan schrijven omdat ik van jongs af aan door boeken omgeven was. Ik ben gaan schrijven en tekenen toen ik een jaar of zeven was. Uit noodzaak, om me weer terug te krijgen naar Indië. Over palmpjes en zonnetjes ging het.

Naarmate de oorlog vorderde, heb ik die paradijselijke verhaaltjes achterwege gelaten, en ben alles erger gaan maken dan het al was. Alles vloog in brand en iedereen ging dood. Het werden griezelverhalen. Mijn ouders hebben daar wel het een en ander van bewaard omdat ze waren geschrokken. Ze dachten dat ze een gek hadden uitgebroed. Ook zíj kwamen op ellendige wijze aan hun einde in die griezelverhalen.

Plezier had ik er niet in - had ik helemáál niet in die tijd. Ik was diep ongelukkig en probeerde dat te bezweren. Zo heb ik later beseft.

Ik zal er niet naar grijpen voor mijn roman. Eén van de redenen om niet strikt autobiografisch te werk te gaan, is dat ik geen zin heb om alles over te doen. Als bron wil ik het gebruiken, maar dan zelf buiten schot blijven. Net als God mijn personages laten bewegen en lijden. Nee, ik zal niet gauw een deel in de reeks ‘Privé-Domein’ voor mijn rekening nemen.

Elsschot bewonder ik zeer. Hij schrijft ook niet rechtstreeks autobiografisch, maar heeft wel zeer dankbaar gebruik gemaakt van zijn eigen leven.

Is schrijven voor jou een vorm van een bezwering gebleven?

Tot aan *Op Scheveningen* wel. Wat ik daarvóór schreef, heb ik eigenlijk ook niet bedoeld voor publikatie. Omdat ik al in kranten schreef en hiervoor gevraagd werd, ben ik ook mijn verhalen gaan publiceren.

Maansverduistering

N*a de HBS werd je journaliste voor Het Vaderland.*

Schrijven was mijn lust en mijn leven, dus ik dacht: als je er ook je brood mee kunt verdienen, is dat een mooie oplossing. Dat ik in de krant niet zelf mijn personages kon creëren, maakte me niet zoveel uit. Als leerling-journalist moest ik naar alle cabaret- en feestavonden in Custodia in Den Haag. Duivenfokkers die hun avondjes hadden, voetbalclubs elfde divisie, de kinologenclub. En dan de volgende dag weer naar stakende vuilnismannen, of een begrafenis van, zoals dat heette, ‘een militair lijk’.

Het was onder journalisten *not done* om dat leuk te vinden. Uiterlijk ging ik er dan ook hoogst cynisch naartoe: ‘Goh, ik moet weer eens naar de dierentuin’. Stiekem vond ik het wel aardig.

Die stukjes verschenen niet onder mijn naam. Ik sla ze nooit meer op. Eén keer heb ik een reportage gemaakt van een maansverduistering. Prachtig beschreven - alleen niet gezien. Volgens mijn hoofdredacteur was ik een nachtmens. Aangezien ik iedere dag een uur te laat op de redactie verscheen, had hij dat daaruit begrepen, en me die opdracht gegeven. Ik wilde extra mijn best doen, ging om zeven uur even een tukje doen, maar dat tukje duurde tot zeven uur in de volgende ochtend. ‘Weet

je wat,’ dacht ik, ‘ik máák wel een maansverduistering.’ Heel mooi werd het. Het verslag haalde zelfs de voorpagina.

Fictie als nieuws gebracht.

Inderdaad. In werkelijkheid had die maansverduistering niet plaatsgevonden. Dat werd de volgende dag duidelijk.

Dus Het Vaderland was de enige krant die van dit natuurfenomeen berichtte.

Ik had op ontslag gerekend. De volgende ochtend werd ik bij de hoofdredacteur geroepen, de alleraardigste meneer van Wijk. Als represaille mocht ik een jaar lang alleen maar foto-onderschriften maken. Foto's bewezen tenminste dat iets werkelijk gebeurd was.

Heb je in die tijd mensen ontmoet die naderhand in je verhalen zijn terechtgekomen?

Ja, door dat werk ben ik veel vreemde lieden tegengekomen. Je circuleert in zo'n stad. Willem van der Velde bij voorbeeld, die verhuisde onder de naam ‘de Noorderzon’. Zo nam hij de telefoon ook op. Iedereen die overhaast weg moest zonder opzien te willen baren, kon

een beroep op hem doen. Hij had een zwarte verhuisauto. Zo iemand was een goede bron voor verhalen.

Op de redactie van Hef Vaderland (1955) (foto: fotobureau Thuring)

Leerschool

I*s de journalistiek een goede leerschool voor een schrijver?*

Zeker. Onder nijpende omstandigheden word je gedwongen in gecomprimeerde vorm te zeggen waar het om gaat. Dat is een ongelofelijk goede oefening. En je leert ervan als je stukken door anderen aan flarden worden geschrapt. Nu kan ik dat zelf. Het idee van een deadline is bij mij blijven hangen. Ik kom alleen tot iets wanneer ik een stok achter de deur heb. Ik publiceer verhalen omdat ik van ze af wil. De roman die ik nu aan het schrijven ben, wil ik publiceren om van de stof af te zijn. Aan materiaal heb ik genoeg om vijfhonderd jaar te worden, als ik alles tot verhaal zou ombouwen. Eigenlijk is dat een gerieflijke gedachte; tegen de tijd dat ik geestelijk aftakel, kan ik nog even voortsudderen zonder dat iemand het merkt.

Je geeft de laatste jaren les aan de Schrijversvakschool 't Colofon in Amsterdam. Waaruit bestaat je werk?

Het is een tamelijk professionele, vierjarige opleiding. In het eerste jaar krijgt iedereen de basisdisciplines onderricht. Ik bemoei me met proza, en speciaal met het korte verhaal. Veel mensen die de praktijk van het schrijven niet kennen, leven in de veronderstelling dat je iets ineens uit je mouw schudt. Ze schrikken er erg van als ik zeg dat het niet zo snel perfect hoeft te zijn. Het lucht ze ook op. Daarna ga ik detail-technieken met ze bespreken.

Zitten er ware schrijvers onder je cursisten?

Onder anderen heb ik Hermine Landvreugd les gegeven. Ze zou waarschijnlijk ook schrijfster zijn geworden zónder die vakschool, maar het voordeel van die opleiding is dat die het proces bekort. Wat ik in vijftien jaar journalistiek heb geleerd, wordt daar - als in een snelkookpan - teruggebracht tot een paar jaar. Men leert valkuilen te vermijden.

Gaat het daar volgens het klassieke principe, dat je moet beginnen met het imiteren van een groot schrijver?

Die opvatting ben ik in het geheel niet toegedaan. Mijn cursisten moeten niet met mensen als Marguerite Duras aankomen, of meneer Proust of Joyce. Ik hoef geen tweederangs Joyce.

Debuut

J*ouw debuut* De kameleon *is uit 1964. Drie jaar daarvoor kreeg je een eervolle vermelding bij de Reina Prinsen Geerligsprijs. Had jij toen een literair voorbeeld?*

Die vermelding kwam geheel onverwacht, want ik had niets voor die prijs ingestuurd. Mijn lieve echtgenoot had dat gedaan, als geintje. Ik schreef die verhalen immers niet om ze te publiceren, maar deels als bezwering, deels als oefeningen voor het volmaakte verhaal. Met dat laatste ben ik nog steeds bezig. Nu pas begrijp ik hoe maniakaal dat is.

Ik was een bewonderaar van Elsschot en Kafka. Dat is zo gebleven, al is de eerste me iets dierbaarder. Een paar woorden van Elsschot vertellen zó veel. Alle pathos is weggesneden. Wat overblijft is volstrekt authentiek. Ook bij Kafka vind je trouwens geen woord te veel. Voor Beckett geldt hetzelfde: wát er staat is goed. Dat betekent niet dat ik die schrijvers heb geprobeerd te imiteren. Iedereen moet zijn eigen handschrift ontwikkelen.

Als jij aan een verhaal schaaft, houdt dat dan ook voornamelijk in: wegsnijden?

Al mijn korte verhalen zijn ingedikte romans. Kwantiteitshalve heb ik al een heel groot oeuvre geschreven.

Als het aan jou had gelegen, was je nooit bekend geworden als schrijfster, want eigenlijk wilde je niet publiceren.

Dat klinkt te nuffig. Ik dácht er niet over, vond die verhalen daar niet geschikt voor. Daarom heb ik ook die drie jaar gebruikt om die verhalen tot een vorm te krijgen, en toen vond ik ze eigenlijk nóg niet rijp voor publikatie. De literaire kritiek kon me niet zoveel schelen. Die kan namelijk nooit zo erg zijn als ikzelf tegenover mijn verhalen sta. Ik ben mijn ergste criticus. Wat eraan mankeert, weet ik zelf maar al te goed. Ik ben al lang blij als een criticus dat niet ontdekt.

Als je vandaag de dag zou debuteren, was je veel sneller gelanceerd. Debutanten krijgen de kans niet meer om hun verhalen drie jaar onder zich te houden. Het literaire klimaat van de jaren zestig zag er heel anders uit.

Op de televisie betekende literatuur alleen de woordspelletjes met Mulisch, Haasse en Bomans. Het was vermaak. Als schrijver had je met de schrijvende pers te maken. Ik heb een enorm jubelende kritiek van Greshoff gehad. Voor mij was hij een ouwe sok, een fossiel dat tot leven kwam en zich over mijn werk boog. Zijn kritiek heeft me plezier gedaan, die heb ik ook bewaard. Hij juichte. Mijn vrienden zeiden: ‘Die Greshoff wordt nu écht seniel.’ Hij prees het werk dat er was verricht, en ik vond het leuk dat hij op de techniek in ging. Iedereen prees de stijl, maar vaak vond men de inhoud niet deugen. Ik herinner me nog goed een recensie van A. den Doolaard. Hij zei er zijn pink voor te willen geven om zo te kunnen schrijven als Ruebsamen, maar dat hij dan die gave niet zou inzetten voor zulke vieze, smoezelige onderwerpen als waaraan ik mijn talent vergooide. Dergelijke ethische bezwaren worden nu op een andere manier kenbaar gemaakt.

Men vond het laakbaar dat ik schreef over mensen die dronken, over rare zelfkant-figuren, en over merkwaardige vormen liefde zoals die twee lesbische vrouwen in het verhaal ‘Olijfje’. Ik beschreef de familie Doorsnee niet. De meerderheid vond dat jammer. Een minpunt. Ik had mijn gaven beter in dienst kunnen stellen van - ja, van wat eigenlijk? De padvinderij misschien, of een nieuw volkslied.

Heel merkwaardig. Als het nu over 'de jaren zestig' gaat, worden de late jaren zestig bedoeld. Want daarvóór was het allemaal nog even truttig als in de jaren vijftig.

... jubelende kritiek von Greshoff... (1964) (foto: privé-archief Helga Ruebsamen)

Uitbundig leven

I*n zeven jaar publiceerde je twee romans en twee verhalenbundels. Vervolgens heb je zeventien jaar niets uitgegeven.*

Als gezegd, was ik er nooit op uit om te publiceren. Maar dat betekende niet dat ik niet aan het werk was. Er kwam bij, dat ik het vervelend vond me in een interview afgeschilderd te zien als iemand met literaire pretenties. Die heb ik nooit gehad, of hoogstens in de stilte van mijn werkkamer. En ik kreeg dus te maken met wanbegrip, als er werd gevallen over dat verhaal 'Olijfje' met die twee vieze zuipende vrouwen. Al die ellende, dacht ik, waarom doe ik het eigenlijk? Laat ik die verhalen eerst maar eens zélf goed vinden.

Heeft die periode van niet-publiceren ook op enigerlei wijze te maken met het café, een afleiding waar meer schrijvers mee schijnen te kampen?

Nee, want ik was het café net uit. Ik was juist opgehouden met het vele drinken.

Zou dát dan de reden zijn; dat je níet *meer dronk?*

Wellicht. Als je ophoudt met het uitbundige leven, kom je tot je positieven. Wanneer je een roezig leven leidt, denk je gemakkelijker: 'Laat maar, ze vinden het leuk, dat doén we toch.' In de jaren zeventig leidde ik in elk geval niet meer het wilde leven van voordien. Hoewel ik betwijfel of het dermate woest is geweest als er over

mij wordt gezegd - overigens zonder dat ik schijnheilig ga beweren dat ik altijd rustig in mijn doorzonwoning de krant heb zitten lezen.

Als ik niet publiceer, blijf ik maar zitten klooien aan die verhalen. Om ze kwijt te willen, heb ik ze in 1988 maar eens gebundeld. Zelfs nu, als ik eruit voorlees op literaire avondjes, denk ik nog dikwijls: ‘Daar had je het beter zus of zo kunnen doen.’ Toen ik in 1971 voorlopig ophield met publiceren, had ik me voorgenomen alleen nog Het Perfecte Verhaal te schrijven. Maar dat kwam niet. Langer dan tien jaar heb ik gewerkt aan ‘De meisjes van Marlot’. Toen moest het m'n deur eens uit. Dát is de reden geweest dat de bundel *Op Scheveningen* verscheen, waarin dat verhaal werd aangevuld met nog een paar andere waar ik van af wilde.

Sprookjes

I*s het gepast te stellen dat je verhalen op sprookjes lijken?*

Met sprookjes ben ik opgevoed. Ik kom uit een gezin dat overtuigd humanistisch was en alle geloven had afgezworen, en daardoor werden wij niet grootgebracht met de Bijbel maar met sprookjes, onder andere die van de gebroeders Grimm, die gruwelijk zijn. Ik heb geprobeerd me daarvan te bevrijden, maar blijkbaar komt dat in mijn verhalen weer naar boven, zoals de Bijbel in het literaire werk van mensen die daarmee zijn opgegroeid. Zeer zeker doe ik dat niet bewust.

Alice in Wonderland ben ik later steeds prachtiger gaan vinden. Als kind maakte het me bang. De fascinatie voor het boek groeide met de jaren, omdat het een geraffineerd verhaal vol metaforen is. Angstaanjagend blíjft het, maar de vorm is beeldschoon. Gezien mijn eigen ervaringen zou ik het jonge kinderen niet in de eerste plaats aanraden. Voor dertienjarigen kan het, en vanaf dan kun je het je leven lang blijven lezen.

Het titelverhaal uit De ondergang van Makarov *(nu opgenomen in* Olijfje en andere verhalen) *gaat over een bohémien-dichter die een rijke binnenhuisarchitecte trouwt, en een echte burger wordt. Dat is een verhaal met een moraal, als in een sprookje, zij het dat de moraal tegendraads is: iemand die goed terecht komt in de burgerlijke zin van het woord, die gaat pas écht ten onder.*

Mij werd verweten dat ik in dat verhaal de brave burger tegen de schenen schopte. Daar hou ik mij buiten. Wat ik wilde beschrijven, is dat mensen die ‘goed terechtkomen’, altijd concessies doen. Terwijl ze zo aardig beginnen met grote woorden over vrijheid en bevrijding, moeten ze compromissen sluiten, voornamelijk ter wille van materieel gewin. Jongeren waren toen haast per definitie hemelbestormers. Maar het levert meer op om in het gareel te gaan lopen. Dat is veiliger. En iedereen vind je ook een stuk aardiger. Er is een hoop voor nodig om buiten het gareel te blijven.

Vind je dat je jezelf daarbuiten hebt gehouden?

Helaas niet. Ook ik heb concessies gedaan. Ik hoop niet al te walgelijke, maar ik heb het vrijgevochtene niet volgehouden. Niet dat ik anders ben gaan schrijven om in de gunst van critici of het publiek te komen, iets dergelijks bedoel ik niet.

Op Scheveningen, *tot dusver je grootste verkoopsucces, werd een come-back. Het eerder genoemde ‘De meisjes van Marlot’ uit dat boek is ook zo'n dwars sprookje, met dien verstande dat dit verhaal afwijkt van je overige werk omdat alles erin waar gebeurd schijnt te zijn.*

Tot op de laatste letter. De zusters heetten ook in werkelijkheid Cato en Emilie. Ik ben begonnen met notities. Die meisjes heb ik goed gekend, en ik vond dat er een monumentje voor ze moest worden gemaakt. Marlot is zo'n deftige Haagse buurt die net geen Wassenaar is, en waar die sfeer heerst van welbevinden en klein behaaglijk fortuin. Niet dat hele zwierige, maar het welvoeglijke.

In die buurt zijn die zusters geboren en getogen en hebben op een gegeven ogenblik alles aan hun laars gelapt. Ze zijn gaan pierewaaien en potverteren. Ze hadden wat

geld van zichzelf en dat hebben ze eerst opgemaakt. Daarna zijn ze vrolijk met allerlei minnaars het rosse leven ingedoken en blijven feestvieren. Tot aan hun dood.

Jij kende ze persoonlijk. Ging je mee op die tochten?

Nou, ik ben via mijn journalistieke werk met ze in contact gekomen. Als je 's nachts naar huis ging van je klussen dan kwam je die twee met hun gevolg tegen, pierewaaiend en wel op het Lange Voorhout. ‘Die hebben lol in hun leven. Daar moet ik meer van weten’, dacht ik, en ging ook eens mee.

Wat het langst heeft geduurd bij het schrijven aan het verhaal, was het vinden van een geschikt vertelperspectief.

Het begint met ‘volgens ons’. De verteller presenteert zich aldus als een van de toeschouwers.

Eigenlijk heb ik de brave burgerij als verteller genomen. Die vondst deed ik na acht jaar. Ik had daarvoor geprobeerd het vanuit de zussen te beschrijven, en ook vanuit mezelf, volledig autobiografisch dus. Dat was telkens mislukt. In deze vorm bleek het te werken.

Toen het boek zo'n succes werd en in recensies en interviews ‘De meisjes van Marlot’ werd genoemd - waar vroeger werd geroepen dat mijn onderwerpen niet deugden, worden soortgelijke onderwerpen tegenwoordig hogelijk geapprecieerd - kreeg ik een brief van een vrouw, die zich afvroeg of een van hen misschien haar oma was. Die brief ben ik kwijtgeraakt. Ik maak alles zoek. Maar ik hoop dat de kleindochter zich alsnog wil melden, want ik zou haar bijzonder graag antwoord geven.

Het verhaal telt twintig boekpagina's. Dat zijn er dus twee per jaar.

Als dat nou twintig volmaakte pagina's waren, is dat meer dan voldoende! Maar als ik eruit voorlees, zit ik nou nóg met potlood correcties aan te brengen. Soms lanceer ik wel eens een ander zinnetje. Het is niet anders.

Gründlichkeit

Op Scheveningen *is vertaald in het Duits en verschenen bij Twenne Verlag uit Berlijn:* Auf Scheveningen. *Hoe was de ontvangst daar?*

Goed. Duitsers zijn grondige lezers, ze gaan vooral diep in op de techniek van het schrijven. De Duitsers vinden het bovendien voortreffelijk dat ik zo lang aan mijn verhalen werk. Een teken van Gründlichkeit.

In Holland wordt me altijd weer gevraagd waarom ik schrijf over personen die aan de zelfkant vertoeven. Dan zit ik met de bek vol tanden, en ga iets verzinnen: ‘Dat interesseert me meer dan de kruidenier.’ Meteen daar achteraan denk ik dan: ‘Maar de kruidenier interesseert me eigenlijk óók!’ Je praat jezelf vast. Vragen over de techniek van het schrijven spreken me meer aan, omdat ik dan iets heb om over te praten.

Je bent in Duitsland geweest ter promotie van je boek, en bezocht toen Berlijn, de stad van je vader.

Dat wil zeggen, de stad waar hij zijn gelukkigste jaren heeft beleefd, in de jaren twintig, de tijd dat daar nog kortstondig allerlei idealen werden uitgedragen. Hij heeft onder anderen Tucholsky goed gekend. Achteraf is die tijd verguld te noemen, want men stond toen natuurlijk op een vulkaan te dansen, wat op hardvochtige wijze duidelijk is geworden.

Mijn vader was arts geweest, maar herstelde in die jaren van de verwondingen die hij in de Eerste Wereldoorlog had opgelopen bij Verdun. Een tijd lang heeft hij zonder geheugen geleefd - of misschien was het verdringing. Op het ogenblik ben ik bezig het materiaal dat ik daarover heb, om te vormen. Deels op die vader wil ik een romanfiguur optrekken, dus daar kan ik niet veel over loslaten.

Ik zag ontzettend op tegen een confrontatie met Berlijn. Het was het paradijs van mijn vader, zoals ik me verbeeld dat Indië mijn paradijs is. Ik vind niet dat je dat moet gaan toetsen aan de werkelijkheid. Maar het viel reusachtig mee, ik stuitte er op van alles uit de jaren twintig. Het leeft daar nog.

Op de voorleesavonden zoals ik die daar heb meegemaakt, schieten je bijna de tranen in de ogen omdat die mensen zo verschrikkelijk hun best doen het je naar de

zin te maken, en vooral maar geen misverstanden te wekken. Bijna griezelig is het. Een hele klas vol brave en ijverige lezers zitten daar voor je.

Net als in Berlijn, was ik een jaar eerder voor het eerst in de tropen. Dáár kwam ik niet tot schrijven, omdat de noodzaak ertoe verdween. Op Bali had God 'het eindelijk goed gedaan', en hoefde ik er niets aan toe te voegen. Terwijl er tegenwoordig in Berlijn weer van alles gebeurt, en er opnieuw op een vulkaan wordt gedanst. Alleen weet nog niemand op wat voor vulkaan.

Een geschikte plaats voor een journalist.

Ja, maar ik kan me maar met één ding tegelijk bezighouden. Ik heb wel gezocht naar een mengvorm van journalistiek en literatuur. Nooteboom heeft die gevonden. Ik niet.

Oeverloos zeveren

G*esteld dat een krant of tijdschrijft je nu een opdracht zou geven, met een deadline...*

Dan zou ik daar niet onwelwillend tegenover staan. Alleen kom ik er op dit moment niet toe, doordat ik aan die roman werk. Voor het eerst gebruik ik daarbij niet de techniek zoals ik die toepas bij korte verhalen, dus niet na

een bladzijde of twintig weer gaan uitdunnen en schrappen. Ik begin met een klein, compact geheel, en probeer dat dan open te tornen, zodat er een groter werk ontstaat. Ik hoorde dat Leo Pleysier ook op die manier te werk gaat. Het is voor mij zoiets als vakantie. In plaats van indikken kan ik nu oeverloos gaan zeveren. Je ouwehoert maar voort. Een feestje. Als ik het nu overlees, voel ik de neiging om tóch weer te gaan schrappen. Dat is voor mij op het moment het moeilijkst; die neiging zoveel mogelijk onderdrukken.

Heb je al een titel?

Nee, maar ik noemde die ook niet als ik 'm wel wist. Volgens mij brengt dat ongeluk. Dan komt die roman nooit af. En als ik dan een volgende keer weer hier kom omdat mijn boek net verschenen is, ben ik zesennegentig. Laten we het niet hopen. Nee, ik heb mezelf een jaar gegeven.

Vorig jaar heb je een verhaal gepubliceerd in de bloemlezing Vrij reizen*: 'Briefkaarten uit Foulksmills'. De reis die jij naar Ierland maakte, werd gesponsord door een drankfirma.*

Een opdracht die ik wel kon aannemen, want het was niet verplicht de drank te noemen. Maar toen kwam er een merkwaardige lijst met voorschriften: er mocht niet worden geschreven over dronkenschap, niet over ontucht, enzovoort. Kortom, alle grote thema's uit de literatuur moesten onbesproken blijven. Door tussenkomst van het literair agentschap 'Villa des Roses' is dat in een net contract veranderd, en toen ben ik naar Ierland gegaan.

Er wordt niet flink genuttigd in mijn verhaal. Ik heb me deze keer tot ontucht beperkt. Zonder dat er een onvertogen woord valt. Ik kende Ierland, een droomachtig en magisch land. En op verschillende gebieden ook achterlijk, of misschien moet je het eerder tragisch noemen. Toen ik wegging, was er weer een groot schandaal. In een klein plaatsje had een mejuffrouw van achtenzeventig haar Mariabeeld buiten gezet, want het schreide tranen met bloed. Dit was in de krant gekomen. Inmiddels kwamen er bussen uit Amerika. Stakkers op krukken en in rolstoelen reisden erheen. Een nieuw Lourdes was ontstaan, zonder dat iemand wist waarom Maria die tranen met bloed huilde. Nou, dat kon die mevrouw wel vertellen: Maria weende omdat binnenkort in het Ierse parlement de wet op de echtscheiding erdoor zou komen. En dat was dan nog alleen maar de wet waardoor echtscheiding mógelijk wordt. Dat is óók Ierland, anno 1994.

Dit doet me denken aan je hilarische verhaal 'De koortsboom' uit De dansende kater, *over die geneeskrachtige boom waar mensen hun protheses in gooiden.*

Maar dat is Nijmegen! Die boom bestaat, en die is een toeristische attractie geworden - gelukkig niet door mijn verhaal. Als je zag wat daar ín hing... Ik heb een paar jaar in Nijmegen gewoond, en fietste met gruwel en verbazing langs die boom.

Die geschiedenis over dat Maria-beeld heb ik niet in mijn verhaal verwerkt, nee. Ik heb getracht, afgaande op mijn jarenlange ervaringen, een zo Iers mogelijke sfeer op te roepen. Het is snel geschreven. Vanwege de deadline had ik dit keer de kans niet om er lang bij stil te staan, of er veelvuldig in te gaan veranderen. Daar ben ik journalist in: als ik een opdracht aanneem, komt er ook een verhaal.

En de roman?
Die zal ik zo snel mogelijk voltooien. Dat beloof ik hierbij.

Dat was de bedoeling van dit gesprek.

Het hierboven afgedrukte interview is gebaseerd op een uitzending van het AVRO-radioprogramma 'Opium' waarin ik twee uur sprak met Helga Ruebsamen. Omdat die uitzending plaatsvond op 26 augustus 1994 en we inmiddels in het volgende kalenderjaar zijn beland, heb ik de tekst hier en daar aangepast. 'Dit jaar' werd 'vorig jaar', bijvoorbeeld. Verder werd (geheel in de geest van de schrijfster) een enkele passage ingedikt danwel geschrapt.

Helga Ruebsamen
Het Lied en de Waarheid

Het blijft herfst. Het kwik in de thermometer is zojuist met moeite boven de tien graden Celsius gekropen en door de bruingerookte vitrages sijpelt bleek middaglicht. Een regen, die fijn is als stof, dwarrelt neer op de zandbestoven stad in de verte, Den Haag. Beneden, in het plantsoen, zijn de zwervers ontwaakt en er belt alweer een aan de deur, met zijn gedresseerde rat in een schoenendoos. De terrassen waar wij leefden liggen voor lijk onder plastic lakens. In de duinen die met prikkeldraad zijn omzoomd zoeken vleermuizen in slordig dichtgemetselde bunkers een overwinteringsplaats. Watervlug koersten wij op de tast door het gangenstelsel dat de vijand onder de stad had gegraven. Wij speelden rover-en-reiziger in met gedrapeerd fluweel beklede gewelven en kwamen naar boven door mansgaten, holen in de tuin van het zomerhuis van de oude koningin.

Veertig of vijftig jaar geleden? Is het zomerhuis dit jaar of vorig jaar afgebrand? Wat kan het mij schelen. Is het al winter of is het nog herfst? Wie verdwijnt of regeert?

Verval en vergeefsheid heersen altijd.

Ik verberg mijn vermolmde gezicht achter een mombakkes met tanden en wimpers, borstel zorgzaam mijn pruik en zet een hoed op met voile en veren, dan rijg ik om de verdorde lendenen een vetercorset en pers mijn knokige voeten in met de hand gemaakte schoenen uit Rome. Ik kan gaan potverteren en pierewaaien. Gaan collecteren voor U, of voor mij. Maar waarom? Alles is immers verloren.

Nog niet alles.

Iedere dag lijkt het langer te duren om Louise te worden in de derde persoon. Louise, Louise wie? Louise Feuilleton? Louise met een verzameling achternamen van de mannen, die zij heeft of die haar hebben versleten, daar gaat het niet om, die zij langzamerhand doorelkaar gaat halen, vanwege de rechtvaardigheid, ‘gelijke monniken hebben gelijke kappen’, niet uit beginnende dementie.

Als in de badkuip een spin besluit om moeder te worden alvorens te sterven moet dat proces eerbiedig worden afgewacht. De wastafel is in een bijkeuken en wordt in dit verslonste huis door meerdere lieden gebruikt, dus meestal staat daar een achterlijk manspersoon met zijn aangebrande pannen of een aangekoekt glas waaruit hij dan ineens melk wil gaan drinken.

‘Pannen moeten in de gootsteen niet in de wastafel lul.’

En mijzelf zal ik deze winter dagelijks in de wastafel wassen, want wie een spin stoort zal veel ellende beleven en trouwens, wie niet weet wat het leven eigenlijk is en het niet kan herstellen of namaken moet er met zijn handen vanaf blijven.

In de wastafel de stramme benen gewassen, staand op een kruk die omdonderde, kop gestoten aan de rand van granieten aanrecht en tijdens de val ook nog verwarming half uit de muur getrokken, zo is er altijd wel wat. Maar er is een kast vol attributen van het toneel, waaruit wij putten om de dag door te komen. Henk is altijd haantje de voorste en neemt altijd de beste baard, waarin ik laatst jeukpoeder heb gestrooid om hem mores te leren. De negentiende-eeuwse krukken van mooi onverwoestbaar maar zwaar hout blijven al jarenlang liggen en evenmin zijn tegenwoordig nog gewild de met bloed bespatte windselen die erbij horen. Ook niet het fraaie rooddooraderde

oog van porselein, al lijkt het nog zo op een kunststukje van Fabergé. Onze goedgeefse voorbijgangers worden niet meer door lichamelijke gebreken ontroerd.

Alles kan immers worden geopereerd en wie het laat zitten moet het zelf maar weten, maar mag er vooral niet zijn medemens mee onder ogen komen. Nee, er valt geen stuiver meer te verdienen met hazelip, bochel of horrelvoet. Gespierde, langbenige passanten versnellen geërgerd de pas inplaats van in hun beurzen te tasten.

Er wordt dan ook op onze pleinen en op stations en in de warme hallen van warenhuizen en markten bruut korte metten gemaakt met zulke gebrekkigen. En met oude en lelijke vrouwen, laat ik daarover liever geen boekje

opendoen, het is beter dat het publiek hierover nooit het ware verneemt.

(foto: José Groot)

Jullie geloven toch niet, dat al die hoge en schuimkoppige golven van het feminisme beroering hebben gewekt in de alleronderste lagen van de samenleving, hier op de bodem waar het gajes krioelt en de verworpenen der aarde elkaar naar het leven staan. Hier is het simpel en soms lucratief om bedelaar te spelen. Maar wee degene die het waagt om bedelares te zijn en vooral de oude bedelares. Wee eigenlijk ieder oud wijf dat de euvele moed heeft om een pluim of een valk op haar Tarnkappe te zetten. Wee, wee *ieder* wijf dat het waagt oud te worden! Wat hebben de andere mensen eraan? Kinderen, kleinkinderen, achterkleinkinderen zijn groot genoeg om op eigen benen te staan en nu zit zij daar maar stilletjes voor zich uit te staren en ons geld op te vreten.

Maar dacht jij dan dat een kerel straffeloos oud wordt? Die Henk met die baard komt

vaak mijn monologen met zijn gisse vragen verstoren. Ik weet het niet, lulhannes, spreek voor jezelf, ik kan slechts uit eigen ervaring getuigen. Ieder oud wijf is slecht af en al voordat zij haar hand heeft kunnen ophouden wordt zij meegeratst door de politie, die haar beste vriend is gebleven.

'Zo moedertje, wat zien wij? Lazarus alweer en dat op jouw leeftijd?'

'Zeg mij maar wat de beste leeftijd is om lazarus te zijn, meneer?'

'Nog praatjes ook. Moet je haar horen. Het zal je moeder maar zijn.'

Ik ben de moeder van Vivian Elpenbeen, de goudharige en goudhartige die de verpleegster is van allen die niet meer kunnen en deugen, zij is mooier, sneller en wispelturiger dan een Arabische vos en zij loert op mij en speurt de straten naar mij af, met opengesperde neusgaten en grote, 360 graden rondziende, donkere ogen. Kom mij niet te na, Vivian Elpenbeen, als de zon laag gaat staan en de bladeren vallen, blijf ver van mij.

Iedere dag begeeft Louise zich vol goede moed op weg naar het Pomonaplein, naar tante Margot. In deze tersluikse kwartieren zijn geen kroegen en die er zijn, zijn nooit open, maar alle snackbars verkopen bier en nog wel meer ook, voor wie wil betalen. De snackbars bevinden zich vlakbij de tramhaltes, zodat de rit telkens aangenaam kan worden onderbroken en op hetzelfde kaartje, maar in steeds betere stemming, kan worden voortgezet tot helaas het deprimerende doel in zicht is gekomen. Bijna aan het eind van de Laan van Meerdervoort, bij de GG & GD, waar men zich ook kan laten inenten tegen tropische ziekten, is Louise totaal verdwenen. IK heb dan het heft in handen genomen en ik rammel onbezorgd terug. Tot Corona, dat zijn handelsreizigers heeft verjaagd als een zwerm duiven en de ballentent nu lokkend voor pauwen heeft ingericht. Op almaar hetzelfde kaartje laat ik iedereen en alles links liggen. Garoeda, Tampat Senang, Bali, Sarina, Soeboer, Semarang.

Vanwege de paar schandalen die wij ons op de hals haalden of die ons zijn overkomen kregen wij in het oude Indië een bijnaam, de Feuilletons. Het ene schandaal was nog niet gesust, of de familie bevond zich alweer in een volgend moeilijk parket, veroorzaakt door liefdesdrama's en lichtzinnige avonturen, afgewisseld door handelingen die het daglicht niet konden verdragen. Het voorzag de fatsoelijke burger van stof tot spreken voor jaren. Dat opa Dieudonné Smit achter zijn rug, half smalend, half bewonderend, het Feuilleton werd genoemd, dat herinnerde ik mij wel. Dat de rest van de familie ook deze eer genoot, de schone Heleentje, de bedrogen Margot, was ik vergeten of heb ik misschien nooit geweten. Tot gistermiddag dan, in lijn 3, in Den Haag.

Zoals de meeste trams in Den Haag rijdt ook deze tram heen en weer tussen station en begraafplaats. Het station betekent ontsnapping, dus leven. Wie dat heeft verzuimd, peddelt wat heen en weer op de Styx.

Een karkas zat mij aan de overkant van het gangpad al de hele rit te fixeren, totdat hij ineens, bij het Pomonaplein, tegen mij begon te schreeuwen, veel te hard, zoals een dove doet.

'Weer een meissie Feuilleton minder. Zegt u dat wat?'

Ik glimlachte, kneep mijn ogen dicht en haalde lichtjes mijn schouders op. Zoals dat gaat in Den Haag. Het wemelt hier van de ongevaarlijke gekken, die niet weten of zij op aarde zijn of al aan gene zijde vertoeven en die een praatje of een

schouderklop nodig hebben om te kunnen beseffen dat ze nog in leven verkeren. Hun droomwereld torsen zij overal mee.

Ik ben altijd vriendelijk, laat nooit onverschilligheid blijken, laat staan afkeer of angst.

'Heleentje', hoorde ik hem zeggen op het ogenblik dat ik hem tot mijn ontzetting herkende, maar toen had hij het niet meer tegen mij. Hij zei die vertrouwde naam in zichzelf, op een mijmerende en tegelijk onwillige toon, alsof hij er niet aan wilde en toch telkens opnieuw en nog eens en nog eens 'Heleentje' moest zeggen tot aan het eind van zijn dagen. Wij lieten ons van het ene punt maar weer terug naar het andere punt voeren, van het Crematorium Ockenburg naar het Centraal Station en vice versa, hij met zijn schildpadkop die te pas en te onpas uit de kraag van

zijn Burberry schoot om hunkerend en naar het eind toe steeds luider ‘Heleentje’ te roepen. En ik, uitgedost als oudere dame, die manhaftig probeerde om in dat gekrakeleerde pantser te blijven en daarom maar deed alsof ik absoluut niet begreep dat de smart van de roepende man mijn overspelige moeder gold, die overigens niet dood was, zoals hij dacht. De oude heer zag kans om bij het eindpunt eerder dan ik overeind te komen en terwijl hij naast mij stond maakte hij zwijgend een kleine buiging en frommelde mij, als terloops, een bankbiljet in de hand.

‘Koop er een borreltje voor. Tegen de schrik.’ Een kakelende lach. Toen ik weer opkeek, was hij verdwenen.

Maar waarom zou ik me uit mijn evenwicht laten brengen door zo'n ontmoeting? Het is hier een komen en gaan van gestalten uit het verleden.

Drenkelingen die nooit zijn aangespoeld en vermisten op wie nog altijd gewacht wordt. Alle doden die nooit zijn begraven waren vrijelijk rond en als je hier nu maar lang genoeg blijft, dan kom je ze op ongelegen momenten wel tegen. Dan had je hier maar niet moeten blijven, dan had je maar op tijd de benen moeten nemen naar het station.

Heleentje dood? Ze heeft het eeuwige leven, mijn moeder. Hij, dat stramme spook, is degene die door ons dood is verklaard.

Maar wat zit ik allemaal in mijzelf te prevelen, jonge vreemdelingen knikken mij bemoedigend toe en geven mij ongevraagd hun arm en steken over, met mij, altijd naar de kant waar ik net vandaan ben gekomen. Protesteer ik zacht, dan krijg ik weer een fooi in de hand gedrukt.

‘Voor papieren zakdoekjes, mevrouw.’

Heb ik soms een snotneus of huil ik misschien?

Op een dag zal ik antwoorden:

‘Kijk voor U, loop door. Houd Uw geld in Uw zak. Steek Uw frisse neus in Uw eigen zaken. Zet Uw voeten niet in mijn luchtkastelen. Laat mij mijn hersenspinsels. Laat mij in mijzelf mompelen, totdat ik op een dag alle deuren van Den Haag voorgoed achter mij dicht trek.’

Geloof mij, op een dag zal ik de deuren van Den Haag voorgoed achter mij dichttrekken! Maar zover is het nog niet. Eerst afrekenen.

Mijn dochter duikt op. In een zwart mantelpak, in een convertible Golf, die gierend remt langs de stoep, waarbij gootwater opspat dat de kousen van haar moeder bevlekt. En ik die meesmuilend gadesla hoe mijn rat met zijn gouden ogen zich uit zijn doos wringt, nog even beleefd zijn hoed licht en dan verstolen grijnzend de veiligheid inglijdt van het riool. ‘Scharrel je hier weer rond als een schurftige hond. Ben je weer dronken. Dacht ik het niet. Het is weer zo laat. Rustig nou maar, ik ben er toch. Kijk, hier staat de auto. Jajaja, pleegzuster Bloedwijn waart genadeloos rond en slaat zonder markeren haar prooi aan de haak. Spartel maar tegen mams, ik heb je vast. Word toch verstandig, mens. Stel je voor dat ik je hier liet liggen tussen al die slampampers. Jij met je Meddensjas en je pasgeverfd haar.’ ‘Die slampampers kind, daar zijn er bij die dragen pakken van Spalton en Maas, er is er een bij die heeft in een film van Fellini gespeeld en die daar heeft een pruik van Luigi Volpone uit Florence....’

‘Zo ken ik je weer, mamsje, EN NU MEE OF IK SLA ALARM!’

Is dit het einde van het lied? Ik was nog maar pas begonnen.

Kinderen en dronken mensen spreken de waarheid.

De hierboven afgedrukte tekst is een fragment uit nieuw werk van Helga Ruebsamen.

G.F.H. Raat
Helse luister
Over de stijl van Helga Ruebsamen

Veel personages in het werk van Helga Ruebsamen kijken met afschuw naar het gereglementeerde burgerbestaan en voelen zich aangetrokken tot wie daar niet in passen. Zo wordt de hoofdfiguur van 'De Panter van Piet' (uit: *Op Scheveningen*), een meisje uit een keurig Haags gezin, gefascineerd door de mismaakte bedelaars die zich hebben verzameld bij de ingang van warenhuis 'De Bijenkorf'.

> Op de grond getuimelde waterspuwers en gapers waren zij. De een had geen benen meer, maar een vuurrode baard die tot aan zijn kniestompen reikte, de volgende had geen armen, maar bespeelde een trekharmonika met zijn voeten, de derde was blind en toonde, onder het uitgalmen van ijselijke liederen, het publiek glashard zijn spierwitte oogballen, die eruitzagen als porseleinen, rood en blauw dooraderde eieren, een vierde gedrocht hinkelde, van top tot teen gerold in zwachtels waar bloed en etter doorheen lekten, als een steltloper rond op hoge krukken en de vijfde was een goochelende en vuurvretende dwerg, die zelfs je hand vastgreep om hem te lezen en rampen te voorspellen.
> Deze verworpenen der aarde schitterden in hun regenboogkleuren met zo'n helse luister, dat de voorbijgangers in hun beige regenjassen en hun brave broeken en rokken daarbij afstaken als treurige slaven die tol moesten betalen aan wanstaltige vorsten. De omgekeerde hoge hoeden op het trottoir waren tot de rand toe gevuld met munten.

De beschrijving getuigt van groot enthousiasme. De gangbare volgorde van de zinsdelen is in de eerste zin gewijzigd, alsof de opgewonden vertelster niet kan wachten om de verpletterende indruk te verwoorden die de wonderlijke bedelaars op haar hebben gemaakt. In de volgende, lange zin wordt het ene na het andere fantastische wezen, met gebrek en ruimschoots toereikende compensatie, geestdriftig benoemd. Zij worden door de beeldspraak ('vorsten') verheven tot de echte heersers op deze aarde, tegen wier 'helse luister' de kleurloze burgers, eigenlijk hun onderhorigen, saai afsteken.

Keer op keer wordt in het werk van Ruebsamen de burgerlijke braafheid bestookt door de pracht en de kracht van het afwijkende. Daarbij speelt haar stijl, die op zijn beurt de aanblik biedt van helse luister, een belangrijke rol. In het navolgende ga ik hier nader op in, zonder mij overigens met de illusie te vleien volledig te kunnen zijn. Ik beperk mij tot enkele observaties op een nog vrijwel onontgonnen gebied. Ik zal royaal citeren om mijn beweringen afdoende te kunnen onderbouwen, maar ook omdat de aanstekelijke schrijftrant van de auteur daartoe noodt.

Herinneringen

Met de tegenstelling tussen de burgerlijke maatschappij en het ongebonden individu zijn twee aparte werelden gemoeid. Deze tweedeling vormt ook de grondslag van

enkele kenmerken die de stijl van Helga Ruebsamen vertoont. Bovendien ondergaat deze stijl de invloed van de verteltrant die in haar verhalen domineert.

Reeds het titelverhaal van de bundel waarmee Ruebsamen in 1964 debuteerde, *De kameleon*, is gegoten in de vorm van een terugblik. Deze manier van vertellen, die zij door de jaren heen trouw zal blijven, hangt nauw samen met de levenshouding van haar personages, die niet uit zijn op maatschappelijk aanzien, maar vooral hun vrijheid willen bewaren. Zij verwerpen de burgerlijke levenswijze radicaal, met als gevolg dat zij zich naderhand niet kunnen koesteren in de luxe van tastbare bezittingen, doch moeten teren op immateriële herinneringen. De vertelster van 'Olijfje', die herinneringen ophaalt aan haar turbulen-

te leven met de ontembare titelfiguur, vergelijkt zichzelf, paradoxaal genoeg, met een vrek die

> de kostbare munten te voorschijn haalt, die hij jarenlang in een grote kist heeft opgespaard. Jarenlang heeft hij er niet naar omgekeken, hij weet niet meer hoe de munten die nu al lang verlopen zijn eruitzien en als hij zijn einde voelt naderen opent hij de kist en bekijkt ze een voor een. Dat ben ik aan het doen, want verder heb ik niks.

De hoofdfiguur van 'De kameleon' - een verhaal dat in 1989 werd herdrukt in *Olijfje en andere verhalen*, een selectie uit Ruebsamens debuutbundel en *De ondergang van Makarov* (1971), waaruit 'Olijfje' afkomstig is - is geen zuiver vertegenwoordiger van de geschetste levenshouding. Beïnvloedbaar als een kameleon heeft hij zowel in het burgerlijke gareel gelopen als een vrijgevochten bestaan geleid. Als hij zijn levensverhaal boekstaaft, in het huis van zijn moeder, die hem door haar dementie niet meer herkent en daardoor van zijn identiteit berooft, is hij op dood spoor geraakt.

> Nu schrijf ik op de kamer die ik als jongen bewoonde en waar ik naar de wisselende kleuren van de lucht keek. De sfeer van vroeger is verdwenen, de herinneringen zijn dood. Mijn moeder is heel oud geworden, ze heeft me als een vreemdeling onderdak verleend.
> Alles wijst erop, dat ik weer verder moet. En het gedrocht, dat zich beweegt en eet en slaapt en soms lacht en nog minder vaak weent zal verkleuren, al naar anderen het bepalen. In de schemer voel ik mij een heel enkele keer thuis, maar schemering biedt weinig levenskansen.

Zelfs de herinneringen laten de verteller, die blijkens de eerste zin van het citaat in zijn jeugd al kameleontische neigingen vertoonde, in de steek. Hij legt zich erbij neer dat anderen zijn levenslot zullen bepalen.

De sfeer van berusting deelt zich mee aan de stijl: constaterende, regelmatig gebouwde zinnen, vrijwel zonder adjectieven en zonder registerwisselingen of baldadige metaforiek. De ongebonden levenstrant die Ruebsamens personages prefereren, loopt vaker uit op een ontgoocheling, zoals het schrijnende slot van 'Olijfje' laat zien. Na een ineenstorting die bijna haar dood betekent, verandert de voorheen stevig drinkende Olijfje in een pinnige oude bes, die nauwlettend toeziet op haar voeding en verbaal knaagt aan de herinneringen die zij en de vertelster delen. Zodat de laatste in de slotzinnen van het verhaal de volgende mismoedige conclusie trekt:

> Op herinneringen kun je teren, zeggen ze, alsof dat een vast kapitaal zou zijn. Maar het schijnt dat je je herinneringen zelf moet verzinnen en steeds weer opnieuw moet herzien en dan weer opnieuw, totdat je merkt dat je niets anders aan 't doen bent dan het inwisselen van zinsbegoochelingen en dan laat ook dat je koud.

Overrompelende beginzinnen

Berusting en desillusie zijn niet karakteristiek voor het werk van Ruebsamen, waarin vertellers en vertelsters optreden die compromisloos de zijde kiezen van non-conformisten en het onvermijdelijke verval met een grimmig genoegen gadeslaan. Hun levenslust weerspiegelt zich vaak in de overrompelende zinnen, waarmee zij hun relaas beginnen. De vertelster van ‘Olijfje’ valt bijvoorbeeld aldus met de deur in huis:

> Olijfje en ik betrokken onze laatste haveloze zolder, omdat we uit alle nette kamers gelazerd werden, want we waren oud maar opgewekt en lustten een slokje.

Het woord ‘gelazerd’ contrasteert met ‘nette kamers’ en markeert de verbeten frivoliteit van de dames.

De vertelster van ‘De laatste klant’ (uit: *De dansende kater*), de aftandse, maar nog immer ongebroken hoer Isabel, komt zelfs scheldend het verhaal binnen om de dood op afstand te houden:

(foto: Chris van Houts)

> Jij knekelzuiger, horlepijper, allesvreter, wou jij mij nu al te grazen nemen? Stuk schorriemorrie, ik zal je ontbieden als het mij schikt. Ik ben nog niet uitgepraat.

Scherpe overgangen

Ook in het vervolg van het verhaal matigen de vertelsters hun vaart nauwelijks. Scherpe overgangen worden daarbij niet uit de weg gegaan. Zo wordt een bespiegelend gedeelte in ‘Olijfje’ abrupt afgewisseld door een harde beschrijving van wat waarschijnlijk een maagbloeding is.

> Ik vond Olijfje in een plas bloed, nee, geen plas, het waren dikke, vlezige, zwarte klodders op haar witte kimono, terwijl ze op de divan lag en de televisie schetterend aanstond en een komiek met konijnetanden in blauw licht de donkere kamer in keek - hij keek grinnikend naar Olijfje en zij keek met een oog terug en het andere was weggedraaid.

Het krachtige effect van deze passage wordt veroorzaakt door de preciseringen, zowel aan het begin als aan het einde, en door de sterke contrasten.

Spreektaal

De vertellers en vertelsters van Ruebsamen laten zich, hoe kan het ook anders, doorgaans weinig gelegen liggen aan de eisen van de conventionele schrijftaal. Zij bedienen zich vooral van spreektaal, zoals al zichtbaar is in de laatste aanhaling, inclusief de daarbij behorende zelfcorrecties en interjecties.

Zo'n praatstijl kenmerkt bijvoorbeeld ‘Pensi-

on Rida' (uit: *De dansende kater)*, dat overigens slechts gedeeltelijk in de vorm van een terugblik wordt verteld. De vertelster is een jong meisje dat een vakantie met haar moeder en de vriend van haar moeder versmaadt voor een verblijf bij haar oom, voor wie zij een geheime liefde koestert.

> Als de badgasten komen ga ik logeren in Scheveningen, zogenaamd om tante Rita te helpen, maar natuurlijk in het geheim voor oom Daan. Mama heeft niets in de gaten, hoewel ze toch erg bijdehand is, maar sinds haar nieuwe vriend Rinus bij ons is ingetrokken heeft ze het gelukkig te druk met hem om op mij te letten.
> Ze moet er zelfs een beetje om lachen dat ik in de vakanties niet meer met haar en Rinus op reis wil naar Barbados of de Seychellen of nou ja, noem maar op, ergens heen waar zij denken dat het leuk is.

Overdrijving

De twee laatste verhalen uit *De dansende kater*, 'Pasdame' en 'De laatste klant', vormen een diptiek waarin de gebeurtenissen door twee personen worden verteld. Dit is een uitzondering in het werk van Helga Ruebsamen, wier verhalen in de regel slechts één gezichtspunt kennen. Het effect van deze eenzijdigheid is des te sterker, doordat degenen die vertellen de neiging vertonen tot overdrijving, met als gevolg groteske en karikaturale toetsen. Ter illustratie citeer ik uit 'Naar Pandemos' de beschrijving van een groepje dames dat zich te buiten gaat aan spijs en drank:

> Men bevond zich met rode konen en beslagen brillen bij het buffet. Men dolf in de salades, men deed zich goedkeurend mummelend te goed aan petit-fours, men babbelde met de mond vol palingmousse en kaviaar.

Door het onbepaalde voornaamwoord 'men', dat bovendien wordt herhaald, door de identieke bouw van de opeenvolgende zinnen en door het gebruik van de detonerende woorden 'bevond zich' en 'dolf', het één in de context te plechtig en het ander te groot, wordt het beeld opgeroepen van een onstuitbaar consumerend collectief.

Is hier nog sprake van milde spot, de jonge vertelster uit 'Pension Rida' gebruikt haar monopolie op het vertellen om haar rivale, een pianiste die oom Daan heeft ingepalmd, met bijtende invectieven te diskwalificeren: 'graftak', 'grienende geit', 'kwijnende netel' en 'broodmagere brekebeen'. Assonantie en alliteratie vergroten de kracht van deze scheldwoorden.

Vernietigend is ook de beschrijving van de handen van de piano spelende vrouw.

> Haar handen zijn net bottige bleke schapen, pasgeschoren schapen die elkaar mankepotend achterna zitten en vergeefs op elkaar proberen te klimmen, ik kan niet lang kijken naar die uitgeteerde, doorschijnende handen van haar die elkaar net nooit krijgen. Oom Daan zegt: 'Witte duiven strijken op de toetsen neer'.

Intense weerzin spreekt uit deze beschrijving, zowel door de gebruikte beelden en de daarbij betrachte precisie ('bottige bleke' en 'pasgeschoren') als door de toevoeging van een gebrek ('mankepotend') en de suggestie van geile aanvechtingen ('op elkaar proberen te klimmen').

Registerwisselingen

Zoals vaak in het proza van Ruebsamen wordt de beeldende beschrijving nog zwaarder aangezet door een tegenstelling: de 'bottige bleke schapen' van de vertelster contrasteren met de 'witte duiven' van de verliefde oom Daan. Tegenstellingen als deze, die ook thematisch het werk van Ruebsamen kenmerken, vormen de basis van de metaforiek in haar proza en de wisselingen van register. Woorden of zinswendingen die uit een ander register afkomstig zijn dan hun tekstuele omgeving scheppen daarmee een contrast. In de verhalen van Ruebsamen benadrukt dit contrast het verschil tussen het verafschuwde burgerlijke levenspatroon en een minder ingeto-

gen wijze van existeren. Ik geef enkele voorbeelden. Over de financiële situatie van haar vriendin en haarzelf verstrekt de vertelster van 'Olijfje' de volgende informatie:

> Wij trokken natuurlijk, elke maandagmorgen haalden wij elk fl. 80,- bij de Beierse bank, maar dat was een basisbedrag en daar konden we niet van leven zoals ons paste. We deden dus nu en dan zwart werk, maar zo min mogelijk omdat er weinig bevredigend zwart werk te verrichten valt en wij bietsten een los tientje hier en een los geeltje ginder - wat nog steeds aardig opliep al was het niets meer vergeleken bij de vrije ontvangsten van weleer. Daarom treurden we niet, want onze behoeften waren ook teruggelopen. We hoefden ons zozeer niet meer te kleden en te soigneren.

Het jargon van de armoedzaaier ('Wij trokken', 'bietsten', 'tientje' en 'geeltje') botst op de ambtelijke term 'basisbedrag'. De zwierige formulering 'vrije ontvangsten' verwijst naar een levensperiode die de dames voorgoed achter zich hebben gelaten. Terloops attendeer ik op de geraffineerde plaatsing van het woord 'zozeer' in de laatste zin, die daardoor een even wankel aanzien biedt als de sociale positie van de twee vrouwen.

In 'De Panter van Piet' demonstreren de bewoners van een nette buurt hun afkeer van de in de titel genoemde bordeelhouder. Dat weerhoudt hem er overigens niet van hun cricketvereniging te bezoeken en daar van zijn aanwezigheid blijk te geven.

> Eens moesten op een zondagmiddag in het witgelakte biedermeierpaviljoen, waar theeroosjes door de ramen naar binnen gluurden en waar het doorgaans gezellig en briljant toeging onder een klein glaasje, de verzamelde dames en heren van Piet vernemen dat zijn glorieuze bokscarrière de grond in was geboord door een wijf met het lijf van een panter en een kut als een bosorchidee.

De tuttigheid van de glurende theeroosjes en de chique van de conversatie bij kleine glaasjes worden weggevaagd door ordinaire woorden als 'wijf' en 'kut' en de rauwe vergelijkingen waarin zij figureren.

Niet altijd vormt de abrupte wisseling van register het stilistische equivalent van de rebellie tegen het burgermansfatsoen. Het volgende fragment is ontleend aan 'De koortsboom' (*De dansende kater*), een verhaal waar- in een al wat oudere man met zijn jonge vrouw is verhuisd van de stad naar het platteland.

> Silvia was eerder dan hij volledig opgegaan in plattelandse geneugten. Terwijl hij enige tijd nodig had gehad om te wennen aan zijn nieuwe landjonkersbestaan, was zij al meteen de eerste week in haar ruitjesjurk op een fiets naar de markt gereden en teruggekeerd met twee gaatjesdozen vol Wyandottes, waarvan de helft hanen bleek te zijn. In de herfst monsterde ze zich uit in stemmige Donegaltweeds en oogstte in de bongerd met een mandje aan de arm eigenhandig de onvolgroeide appeltjes en de wormstekige peren.

Het woord ‘oogstte’ is al te weids voor de futiele activiteiten van Silvia, maar nog scherper markeert het archaïsche substantief ‘bongerd’ hoezeer de stadse vrouw detoneert in het landleven, al haar pogingen het tegendeel te bewijzen ten spijt.

Animale metaforiek

De vrouw van wie Piet rept in het voorlaatste citaat, wordt vergeleken met een dier. Animale metaforiek komt veelvuldig voor in het werk van Ruebsamen, zij het dat niet alleen vrouwen met dieren worden geassocieerd. Via de metafoor kunnen levenssferen en -niveaus op elkaar worden betrokken die conventioneel ver uiteen liggen. Zo vergelijkt de verteller van ‘De kameleon’ - een titel die op zichzelf al een voorbeeld is van dierlijke beeldspraak - vrouwen met paarden:

> Smalle, hoge, nerveuze paarden die door een vreemde worden benadeeld.
> Ze konden schichtig omzien tot in alle vezels van

> hun mooie, magere lichamen klaar om te trappen of vol angst weg te rennen.

Duidelijker dan in ‘De kameleon’ is de animale metaforiek in ‘De Panter van Piet’ een middel om het primaire en spontane in de mens te accentueren en uit te spelen tegen een levensangstige fatsoenscode. De jonge hoofdfiguur van dit verhaal lijdt onder de beharing die zich op haar lichaam begint te manifesteren: ‘Onder mijn mooie, dunne kleertjes bewoog zich een beest’. Zij vreest zo behaard te zullen worden als een panter, de panter van Piet, waarvan zij wel eens heeft gehoord. Op een door haar onvermoede wijze gebeurt dit ook, als zij vertrouwd raakt met de losse en lichamelijke levensstijl in het door Piet uitgebate huis van plezier. Zo ondersteunt ook de beeldspraak in het werk van Ruebsamen de strijd die daar wordt gevoerd tegen alles wat afgepast en doods is.

Tegen benepenheid

Uit het verhaal ‘Danger’, gepubliceerd in *De kameleon*, maar niet uitverkoren voor *Olijfje en andere verhalen*, is de volgende aanhaling afkomstig:

> Een tijd lang had niets hem waarachtiger geleken dan het streven van deze artisten, de werkelijkheid onwerkelijk te maken en zo, per karikatuur weer tot de énige werkelijkheid te geraken.

Hopelijk is duidelijk geworden dat het karikaturale, met zijn geprononceerde tegenstellingen, het werk van Helga Ruebsamen niet vreemd is. Het is haar manier om gestalte te geven aan een visie op de realiteit, waarbinnen onvoorwaardelijk partij wordt gekozen tegen alle benepenheid. De helse luister van haar stijl draagt daar, zeer tot genoegen van de lezer, niet weinig toe bij.

Peter Hofstede
Schalen van verval
Haagse bohème, 1945-60

Zoals gebruikelijk bij literaire scheppingen, laat zich ook bij het werk van Helga Ruebsamen de vraag stellen naar de relatie tussen haar eigen belevenissen en de personages in haar verhalen. Verklarende determinanten schuilen uiteraard in haar jeugd - de geniale Berlijnse vader en de oer-Hollandse moeder, de hufterige broer - met als aanvangslokatie Nederlands Indië. Zoals een Leonardo zijn schetsontwerpen maakte voor latere contrapties en geacheveerde kunstwerken, zette Helga Ruebsamen in het schemerige halfwereldje waarin haar vertelkunst wortelt zelf de onmogelijkste situaties in scène, daarmee succesvol - maar niet altijd gevaarloos - voor zichzelf en anderen het dramatisch effect verhogend. Haar schrijverschap krijgt hierdoor een existentiële dimensie die ik zou willen typeren als *virtual reality* avant la lettre.

Het gaat om de spanningsverhouding tussen afstandelijkheid en betrokkenheid. De meeste van haar personages moesten daadwerkelijk sterven alvorens zij ze in haar verhalen liefdevol tot leven wekte. Van tijd tot tijd pleegt zij mij een briefkaart te sturen met: ‘De groeten van...’. Dan weet ik dat weer een der onzen aan de mythologische voorraad is toegevoegd.

Het is aan de literatuurcritici om deze aspecten nader te belichten. Mijn aandeel in dit aan haar gewijde nummer van BZZLLETIN is dat van een mediasocioloog die op zijn vakgebied enkele relevante kanttekeningen probeert te maken. Zulks tegen de achtergrond van persoonlijke ervaringen als bevriende relatie van de schrijfster sedert bijna vijf decennia, kenner van milieus en tal van personages die zij beschrijft, tijdgenoot, plaats- en buurtgenoot in de mijns inziens voor haar werk meest cruciale periode, de jaren 1945-60.

Zelfgenoegzame burgerij

Peter Hofstede ten huize van de schrijfster in het Haagse Mallemolenhofje, eind jaren '50 (foto: privé-archief Helga Ruebsamen)

De definitieve lokatie waarin haar verhalen zich afspelen zou ‘de Weduwe van Indië’ worden: Den Haag. Zij maakte er geen deel uit van de milieus die rechtstreeks met Indië te maken hadden, zoals de Tong Tong-coterie van Tjalie Robinson, waarmee bijvoorbeeld de ook te 's Gravenhage woonachtige Marga-

retha Ferguson - eveneens Indische jeugd - wel sentimentele relaties onderhield.

Daarentegen ontdekte zij de subtiele *bohème* die zich had uitgekristalliseerd aan de onderkant van de Haagse deftigheid, gevormd door een mengsel van ambtenarij en diplomatie, royalty en koloniaal ondernemerschap, verlofgang en Indisch pensioen. Variërend op Weber zou men kunnen zeggen dat de quintessence van Den Haag bestond uit een mengsel van protestants-christelijke ethiek met de geest van Indisch kapitaal. Na het faillissement van beide bleek de leidinggevende burgerij haar macht te hebben verloren. Alleen, in de jaren die op de oorlog volgden, wist men dat nog niet. Nederlands positie in de wereld als koloniale mogendheid had de stad Den Haag en haar gezeten burgerij een onaantastbaar soort zelfgenoegzaamheid verschaft.

Weliswaar leefde het koloniaal besef uitsluitend in de bovenlagen - het volk had er niet of nauwelijks deel aan - maar het simpele feit dat tusen de departementen van algemeen bestuur een gebouw stond dat ‘Ministerie van Koloniën’ heette, legitimeerde de vanzelfsprekende superioriteit. Den Haag vormde het administratieve, politieke en rituele centrum van de blanke Nederlandse samenleving. Niet alleen de koningin woonde er, ook de meeste grote ondernemingen die in de koloniën hun geld verdienden hadden er hun zetel. Zoals de oliemaatschappijen waar het vorstenhuis zijn fortuin in had belegd en waarvan de directeuren regeringsleiders konden worden. Hendrikus Colijn, de brave boerenzoon die voor de Nederlanders een ‘Goddelijke roeping in Azië’ zag, gaf aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog als minister-president via hetzelfde medium dat in die tijd Hitler groot maakte het Nederlandse volk de raad: ‘Gaat u maar rustig slapen.’

Erger dan Hitler

Pas een halve eeuw na het einde van die oorlog begint het ons te dagen dat het advies van Colijn bij het akkoord van München in 1938 een bindend karakter droeg. Zelden werkte een verdoving zo lang na. De wereldhistorische afmetingen van wat zich in de jaren 1939-45 voltrok, hebben onze nationale slaap geenszins verstoord. Fris en vrolijk brandden wij er onmiddellijk na de verdrijving van de Japannners op los om in Indië even orde op zaken te stellen. De enormiteit van de blunders die de monstercombinatie van christenen en socialisten in Den Haag daarbij beging, is zo overweldigend, dat men het politieke debat hierover zelfs nu nog niet aandurft.

In 1949 logeerde ik een poosje bij vrienden van mijn ouders in Kopenhagen. Op Java ondernamen Nederlandse troepen de tweede ‘politionele actie’. De Deense pers droeg vette koppen als ‘Holland vaere and (= erger dan) Hitler’. Tegenover boze studenten moest ik mij persoonlijk verdedigen en verantwoorden. Terug in Nederland merkte je niets van een dergelijke stemming. Integendeel. Het jaar daarop kwamen stromen ‘Indische Nederlanders’ ons land binnen. Ze trokken vooral naar Den Haag, waar velen een baantje kregen in de ambtenarij. Voor bebrilde, bleke en pukkelige kantoorbedienden brak een gouden tijd aan. Trots liepen zij over straat met een possessieve arm om de mooiste Oosterse prinsesjes. Zo nam het klootjesvolk toch nog bezit van de koloniën.

Had het aan de bestuurlijke bovenlagen gelegen, dan zou de restauratie zowel in het moederland als overzee totaal zijn geweest. Officieel deed Nederland of zijn neus

bloedde. De oorlog had niet plaatsgevonden, de joden waren niet vermoord, het geloof der vaad'ren was ongeschokt en de patriarchale maatschappij stond recht overeind. In 1953 vaardigden de Nederlandse bisschoppen een mandement uit dat katholieken niet naar andersdenkende radiozenders mochten luisteren. Achter zulke hypocriete façades, Den Haag door zijn autoritaire bepaaldheid voorop, ontkiemden bewegingen met een zesde zintuig voor de realiteit van het verval.

Haagse bohème

Er heeft met name in Den Haag en Scheveningen tussen 1945 en 1960 een *demi-monde* bestaan, die door dit verval getekend werd en er tegelijkertijd haar obscure glorie aan ont-

leende. Niet qua omvang en *glamour*, maar vermoedelijk wel als reactie op macro-historische cultuurschokken en machtsverschuivingen, kan het verschijnsel een bescheiden mate van vergelijking doorstaan met het Berlijn van de jaren twintig. Omdat Nederland nog altijd niet in staat lijkt de grote lijnen van het eigen verleden te herkennen, mag het geen verwondering wekken dat het reilen en zeilen van deze subcultuur aan de aandacht van de contemporaine geschiedschrijverij is ontsnapt. Des te waardevoller en unieker is het filigrijnen monument voor deze Haagse *bohème* uit de epoche 1945-60 in de verhalen van Helga Ruebsamen.

Ofschoon ook haar appartement in de Papestraat (uitmondend naast het Paleis Noordeinde), vier hoog boven een kruidenierswinkel en slechts bereikbaar via een smalle wenteltrap diep achter in het pand, jarenlang het epicentrum is geweest van een niet aflatende reeks sociaal-pathologische aardbevingen, moet het hofje in de Mallemolen, aan het begin van de Javastraat, als het ware hoofdkwartier van absurdistische en vaak baanbrekende creativiteit worden aangemerkt. Daar heeft de schrijfster een jaar of zeven gewoond; in die tijd werd haar dochter Jasmijn geboren. Helga Ruebsamen is niet de enige wier geschriften van het leven in deze broedplaats van verval en wedergeboorte getuigen. Dat gebeurt ook in de beproefde verhalen van een overbuurman met wie zij nog altijd hartelijk bevriend is: F.B. Hotz.

Gietijzeren hoofd

Naast Notz woonde, samen met een advertentie-acquisiteur (in die tijd nog een van de meest pittoreske beroepen), een jonge vrouw die ‘Het Gietijzeren Hoofd’ werd genoemd. Een geliefkoosd spelletje was de aan het platteland - boerin met kop in hooiberg, knechts één voor één in willekeurige volgorde - ontleende *raainaai.* Buren en passanten staken hem er omstebeurt muisstil in, waarna de geblinddoekte gastvrouw het juiste lid diende te raden. Nieuwkomers plukte zij er feilloos uit. Het spel voltrok zich bij voorkeur in de morgenuren, de vriend op pad en iedereen last van een kater. Het Gietijzeren Hoofd zelf niet in de laatste plaats. Twee jaar na dit hoogtij werd de drank haar dood.

Dit enigszins triviale voorbeeld - maar veel zaken zijn, om met Hendrik de Vries te spreken, ‘te vreselijk om zich in te verdiepen’ en hier is immers geen chroniqueur aan het woord - dateert uit de jaren '50, tien jaar voordat de seksuele revolutie Nederland radicaal op zijn *eikel* zou zetten. In de Mallemolen woonde ook de prille Jan Cremer die hiertoe in geschrifte de klaroenstoot gaf. Het feit dat Cremer sinds jaar en dag als een rasechte Amsterdammer geldt, illustreert een van de kernobservaties van dit beknopte essay. *Aan het creatieve gistingsproces in de Haagse demi-monde kwam namelijk een abrupt einde door de komst van de televisie, van stonde af aan een Amsterdams medium.*

Stille uittocht

De geografische toevalsfactor (zandgrond was goedkoop, derhalve vestigde zich direct na de Eerste Wereldoorlog, die de ontwikkeling van het medium radio had bevorderd, de Nederlandse Seintoestellen Fabriek in Het Gooi) maakte Hilversum tot een potentieel machtscentrum en niet, bijvoorbeeld, Wateringen of Zoetermeer. In Het Gooi woonden rijke burgers die hun werkplek hadden in Amsterdam. De televisie recruteerde programmamakers wier woon-werksituatie precies andersom lag. Als gevolg van deze ontwikkeling is Amsterdam, niet Den Haag, de ‘culturele hoofdstad’ van Nederland geworden. Een stille uittocht uit de Residentie heeft daar significant toe bijgedragen. Niet uitputtend, slechts als indicatie van de betekenis, volgen hier enkele namen, behalve de al genoemde Jan Cremer: Simon Carmiggelt, Conny Stuart, Mensje van Keulen, Roel van Duyn, Ramses Shaffy, Van Kooten en De Bie, Rinus Ferdinandusse, Carla Boogaards, Thomas Rap. Allen zijn zij ‘wasechte’ Amsterdammers geworden.[1.]

Ook de reclamewereld, met kort na de oorlog nog belangrijke vestigingen in Den Haag (de latere Amsterdamse auteur Heere Heeresma werkte er als copywriter) trok naar 's lands

hoofdstad. Voor de commercialisering van de media zoals wij die in onze dagen zien culmineren werd toen het zaad gezaaid. De cultuur van Couperus, van Boutens, van J.C. Bloem bleef achter en stierf af. Ook de *bohème* van Helga Ruebsamen legde het weerloos af tegen het culturele geweld van de vertrossing, monsterprodukt van het techno-commercieel complex Mokum/Bussum, waaraan later nog zou worden toegevoegd het bloemendorp Aalsmeer.

Norm- en vormloze permissiviteit

De waterscheiding tussen vroeger en nu ligt in Nederland niet zozeer in de Tweede Wereldoorlog, als wel in de opkomst van de televisie. Als alomvattende (sociaal-culturele, religieuze, economische, politieke en morele) supermacht verhief zij, vanuit het vanouds tolerante Amsterdam, een norm- en vormloze permissiviteit tot grondtoon van de nationale communicatie. De televisie heeft het emancipatieproces voltooid door het te verwateren. Zij heeft de boeren, de arbeiders en de ambachtslieden, maar ook de dichters collectief verburgerlijkt. Met de overlegdemocratie in Nederland heeft zij korte metten gemaakt door volkse emoties te promoveren tot *ultima ratio.*

Overigens stond in deze beschouwing niet het specifieke verval ter discussie, dat de conjunctie Amsterdam/nationale televisie over ons land heeft gebracht. Het was slechts noodzakelijk daarover uit te weiden voorzover het de periode 1945-60 in een scherper daglicht stelt, met name gezien vanuit de lokatie Den Haag. Wie iets wil meekrijgen van de subtiliteit van deze onvervalste ‘Welt von gestern’ verdiepe zich in het oeuvre van Helga Ruebsamen. Het verval dat zij beschrijft had andere componenten en een andere schaal dan wat door de tv geactiveerd is. Een andere betekenis ook voor het gevoel van mens-zijn, wellicht des te waardevoller in een tijd dat velen daar - ondanks de grijns van de rode Colijn in het Haagse torentje - een tikkeltje moeite mee hebben.

Eindnoten:

1. Aan Conny Stuart wordt overigens de volgende, in een interview gedane uitspraak toegeschreven: ‘Amsterdamse humor bestaat niet, het is import-humor uit Den Haag.’

Helga Ruebsamen
De bunkers van het Benoordenhout
(foto's: Chris van Houts)

Den Haag en Scheveningen zijn het decor van mijn jeugd. Had ik zelf over mijn lot mogen beslissen dan was ik liever in Bandoeng gebleven, maar het was nu eenmaal niet anders, wij voeren in 1939 naar Nederland en kozen in Den Haag domicilie. De jaren die volgden speelden zich af in muffe kelders, onder het accompagnement van mitrailleurvuur en bombardementen. Juist toen ik begon te denken dat dit het leven was en dat men hiermee al dan niet genoegen kon nemen, kwam, als een wonder, de bevrijding. Canadezen, motoren, chocola, sigaretten, jazz en veel meer, dat was de vrijheid, die werd gevierd. Dansend in het Haagse Bos, op het Malieveld, op alle krankzinnig versierde winkelpleinen. Waarna iedereen helaas en tenslotte, na een jaartje of twee, weer tot bezinning kwam en zich terugtrok in koude juffertjeshuizen, waaruit men zo nu en dan even tevoorschijn kwam voor een bedaagde wandeling in een kaalgeknipt park.

Na de oorlog groeide ik verder op in het Benoordenhout, dat een soort broedplaats is voor blazers en plooirokken en waar een groot gedeelte van de bewoners het ‘du bon ton’ vindt om met opgetrokken wenkbrauwen en neergetrokken mondhoeken door het leven te gaan. Zo heb *ik* het althans altijd gezien. Misschien is het *minder erg* dan ik denk. Misschien waren die koelheid en afstandelijkheid indertijd nodig om te suggereren dat er niets aan de hand was geweest. Moest men zich met een Engels aandoende manhaftigheid, met ‘chin up!’, ‘keeping a stiff upperlip’, verheffen boven de schanddaden die hier vijf jaar lang waren gepleegd door misdadigers die zich hier wel degelijk hadden genesteld, die hier hun sporen hebben achtergelaten: brandmerken, littekens.

Rauter heeft op de Van Alkemadelaan gewoond.

Om de hoek zat Seyss-Inquart, Reichskommissar van Nederland. Met mooi weer in het huis van de freule, maar als het gevaarlijk werd, dan schoof de top van de bezettende macht in de degelijke Duitse bunker, die op loopafstand van het landhuis was gebouwd en die er trouwens nog altijd is.

Het Nederlands hoofdkwartier van het helse regime bevond zich hier, in Den Haag, en het elegante, lichtelijk bekakte, maar verder ozo vriendelijke Benoordenhout werd, al wil het dit niet meet weten, door de bezetter aangerand, verkracht en tot gruwelijke daden gedwongen. En dat tot het laatst toe. Een van de lieflijke, aan Wassenaar grenzende landgoedjes diende als lanceerplaats voor de V1 en V2, de moordwapens die werden ingebracht toen de strijd al verloren was.

Onder de kolossale bunker van Seyss-Inquart is een gangenstelstel gegraven, dat alle bunkers in het stedelijke gebied en aan de kust met elkaar verbindt. Deze gangen lopen nog steeds onder Den Haag en Scheveningen. Soms verbeeld ik mij dat er echo's van langgeleden uit opklinken, marcherende voeten naar zee. Maar nu dienen de bunkers als opslagplaats en overwinteren er vleermuizen. Voor zover ik weet. Er wordt tegenwoordig nogal vaag gedaan over het bestaan van de gangen. Toen ik er eens bij een officiële instantie naar informeerde, omdat ik er iets over wilde schrijven, werd mij eerst te verstaan gegeven dat ik maalde en vervolgens gaf men mij te kennen dat ik mij niet moest bemoeien met zaken die mij niet aangingen.

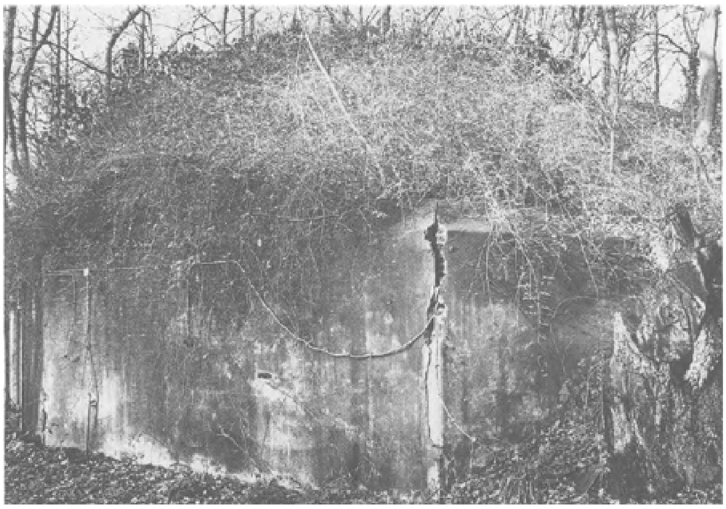
Goed, laten wij vijftig jaar vrijheid gedenken: alles dik in orde met iedereen? In ieder geval wel met het Benoordenhout, nergens een centje pijn, niets meer te zien.

Niet waar dan?

In ‘De Panter van Piet’ schreef ik er dit over:

Je zou verwachten dat het saai fietsen was in dit gebied, waarin het uitzonderlijke en het onverwachte niet werden aangemoedigd, hoogstens geduld, omdat de goede manieren een gewelddadige uitdrijving in de weg stonden. Maar misschien

juist omdat niemand zijn handen ergens aan vuil wilde maken, wemelde het in onze buurt nog van de littekens die een schandelijk verleden had achtergelaten.



... schandelijk litteken...

Te pas en te onpas stuit men in het fraaie, hier en daar landelijk aandoende Benoordenhout nog op zulke monstruositeiten, die voor ons als kinderen overigens spannende speelplaatsen vormden. Daar konden veldjes met schommel, glijbaan en wip niet tegenop. Nog tot wel begin 1950 kon je in zulke bunkers trouwens indrukwekkend 'vuurwerk' vinden. De helden onder ons staken het nog af ook, door met hamer en spijker op het kruithoedje te slaan en het projectiel vervolgens zo snel als mogelijk was weg te slingeren. In de eerste klas van het Maerlant-lyceum zat ik met twee ondernemende jongetjes, aan wie door zulke spelletjes ontbraken: elk een halve hand en ettelijke vingers van de andere hand - één moest zelfs zijn neus missen. Hun populariteit werd hierdoor niet geschaad, integendeel, bij de afklapdans stonden alle meiden voor ze in de rij. De bunkers zijn later deels ontmanteld, van hun gevaren ontdaan, soms voor andere doeleinden in gebruik genomen. Met de grond gelijk gemaakt zijn zij echter niet. Voor wandelaars die de oorlog hebben meegemaakt levert hun aanwezigheid in het riante woonoord, in de lommerrijke parken en aan het strand gek genoeg toch altijd weer, iedere keer, een kort ogenblik op van schrik, of vertwijfeling, of woede.

Dit lommerrijk en vredig woonoord voor oppassende burgers was in de oorlog bezet geweest door Duitsers en Oostenrijkers. Het had de vieze naam Sperrgebiet moeten dragen. De sombere merktekens van die tijd had geen beschaafd mens blijkbaar willen vernietigen en zo kwam het dat de oorlog er nog jarenlang bleef rondhangen, als een grofbesnaarde spotgeest die de bewoners met hun wellevendheid telkens weer voor schut zette.

Om het landgoed van de freule, die ongeveer een eeuw geleden had beslist dat in deze omgeving nimmer cafés mochten komen, was de zwarte tankgracht gedolven, die nog vol opgerold prikkeldraad lag. Als de wind het water in beweging bracht, kon je de kwaadaardige knotten stijf tegen elkaar aan geperst zien liggen, van oever tot oever en van begin tot eind. Geen Jezus had over dit water willen wandelen, er kon geen kroos verschijnen en watervogels zijn het een mensenleven lang blijven mijden.

Een smalle, lange laan, omzoomd met ranke bomen van bescheiden hoogte, voerde naar het landgoedje, waarin alle pracht en praal door Hollandse eenvoud binnen de perken waren gehouden. Er was hier gestreefd naar een combinatie van doelmatigheid en simpele, landelijke genoegens.

Rechts lagen weilandjes, een boerenhoeve en een kleine bollenkweek, links had je zacht golvende siergazons, waarop een grote beuk en een blonde treurwilg stonden, die zich spiegelden in een ondiepe vijver van overzichtelijke afmetingen. Ietsje verderop groepten welgevormde struiken bijeen, die de privéliefhebberijen van de freule, zoals een Japanse tuin en een collectie rodondendrons, aan het oog onttrokken.
(uit: 'De Panter van Piet')

... veertien vooroorlogse grafzerkjes...

Haar pekinezen, die alle zeventien of negentien, hoeveel zijn het er eigenlijk, onder veertien precies eendere vooroorlogse grafzerkjes liggen begraven, had ik aanvankelijk in deze opsomming vermeld, maar later heb ik ze geschrapt omdat ze de tekst een onbedoeld accent verleenden, een rijtje can-can danseressen dat op zondagochtend de Nederlands Hervormde Kerk komt binnenhuppelen, frivool en oubollig tegelijk, en dat was niet de bedoeling. Maar iedereen die landgoed Clingendael kent, weet dat ze er in werkelijkheid zo bij liggen dat niemand er aanstoot aan nemen kan....

Er ging van dit alles een schroomvallige bekoring

uit, het was daar aangenaam pozen voor lieden die niet van hun stuk gebracht wilden worden door oprispingen van natuur of cultuur. Zodra hier een gewas bulkend begon te bloeien en de rest dreigde te overtroeven met zijn weelde, werd het gekortwiekt.

Het dunne landhuis met zijn hoge smalle ramen keek er al bij voorbaat misprijzend, maar ook een beetje verlegen op neer. Het bevond zich op een glooiend veldje en daar zat het bangelijk als een wereldvreemde juffrouw, die haar witte jurkje niet vuil wilde maken, die met haar kouwe billen toch nog net boven op een tor was beland.

... hef dunne landhuis met zijn hoge smalle ramen...

Breeduit en patserig hurkte verderop een blind, want vensterloos monster, dat bovengronds al vele malen groter en dikker was dan het juffertjeshuis. Het had een geweldige, vierkante, zwartglanzende schedel waar de kruinen van eeuwenoude bomen met hun lispelend gebladerte maar net, lichtelijk geërgerd, bovenuit kwamen. In de winter lag deze reuzenschedel kaal te kijk, maar als we erlangs fietsten keken we strak voor ons uit, zoals we hadden geleerd.

Dit was de bunker van Seyss-Inquart. Daar hadden wij niets mee te maken.

Na de oorlog is dit gevaarte door Nederland in gebruik genomen voor vredelievende, maar militaire doeleinden. Ik zou niet weten welke, want het merkwaardige geval doet zich voor dat ik deze bunker de laatste tijd liever met afgewend hoofd wil passeren. Ik weet dus niet welk legeronderdeel zich daar thans bevindt, voor zover dat dan zou worden vermeld en voor zover ik de uniformen van de desbetreffende wachtlopers zou kunnen herkennen. Het afgewende hoofd is een reactie, waarover ik geen macht heb, maar waaraan ik niet de betekenis wil hechten dat het gruwelijke niet zou mogen of zelfs moeten worden

onderzocht, vandaar dat ik mijn jonge hoofdpersonage uit de 'Panter van Piet', het meisje Nora, wel nader kennis heb laten maken met deze bunker.

... de bunker van Seyss Inquart...

Het was allerminst in de haak dat ik soms mijn fiets tegen zijn muur zette, maar dit had niet de gevolgen die ik ervan verwachtte. Er gebeurde daar niets opwindends, die bunker was morsdood, zelfs hartje zomer hingen er kou en een kelderachtige stank omheen. Wie hierin hadden gezeten, wie hieraan hadden helpen bouwen, moesten ook al lang dood zijn.

Misschien marcheerden nog schimmen door de onderaardse gangen naar zee. Het wijdvertakte, stenen wortelstelsel van de bunker strekte zich, volgens de verhalen, uit onder onze stad. Het moest een immens, maar nutteloos lichaam zijn dat daar lag ingegraven. De lelijke schedelpan waarmee het gevaarte door de aardkorst was gestoten gaf niets prijs over wat zich in de diepte had afgespeeld. Ongetwijfeld huisden er in de ingewanden van de kolos opnieuw de legioenen der duisternis, nu in de gedaante van ratten en spinnen. Maar een weg naar binnen kon ik niet meer vinden, ik was te laat, de toegang was dichtgemetseld.

En toch, als ik dan teleurgesteld naar mijn fiets terugkeerde, leek het of de bunker een zware, vochtige zucht loosde waarvan een geur uitging die voos en verleidelijk was, als van champions en schimmelkaas.

Ik verbeeldde mij dat een muil zich had opengesperd en dat een gulzige tong zich zoekend in mijn richting bewoog. De bunker zat op mij te wachten als een pad op een vlieg.

Het verhaal 'De Panter van Piet' beschrijft hoe de oorlog korte metten heeft gemaakt met

illusies en schone schijn en hoe moeilijk het is geweest om daarna opnieuw - of, zoals in het geval van Nora en mijzelf: voor het eerst - te gaan geloven in de andere kant van de medaille, de mooie kant van het leven, waar goede bedoelingen zouden heersen, waar liefde en romantiek konden bestaan. In een omgeving waar de vormloze, kolossale bouwsels van demonen de enig overgebleven tastbare blijken waren van het Kwaad (de schuilkelders die waren bestemd voor de gewone burger stonden er, tussen haakjes, ook nog, maar die zijn wel snel verwijderd), is het geen wonder dat Nora verwachtte het paradijs te vinden in een anderssoortig bouwsel, waar volgens haar engelen woonden.

ik verbeeldde mij dat een muil zich hod opengesperd en dof een gulzige tong zich zoekend in mijn richting bewoog....

Het huis van Piet en zijn Panter lag aan de andere kant van het park, waar Wassenaar begon. Onze buurt was hier op zijn weelderigst, de voortuintjes waren uitgedijd tot kleine plantsoenen, die zich heenslingerden om behuizingen die hoog en breed onze eenvormige herenhuizen overtroffen.

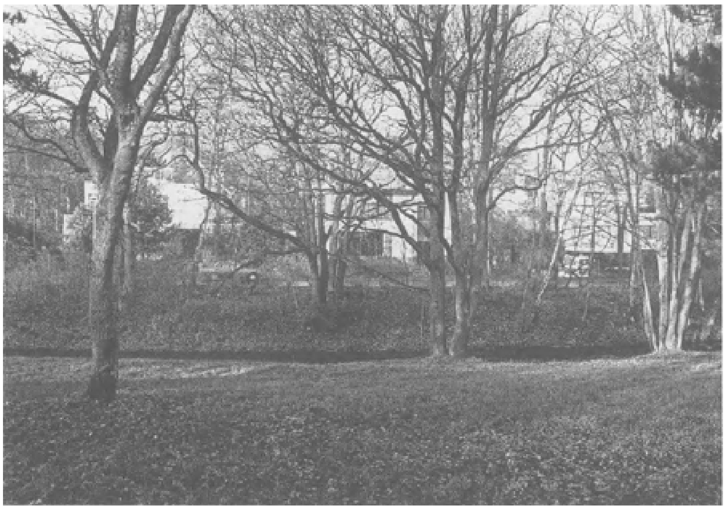
In een duinlandschapje dat vlak aan het park grensde lagen pronkjuwelen van moderne bouwkunst, sommige waren kalkwit en hadden bolle, verglaasde ogen rondom. Zij zagen eruit als aangespoelde voorwereldlijke zeedieren, die niet van hun verbazing konden bekomen over wat er allemaal rond hun lijven werd aangericht; het voorjaar was nog maar net begonnen of alom al volop gespikkelde parasolletjes, glazen gevuld met rode dranken, bekroond door een parapluutje om insekten te weren, glanzende kinderfietsjes, ernstige, slanke vrouwen met slappe, witte hoeden op, die dagelijks het struweel bijknipten, croquetpoortjes in het gras, gevederde balletjes op de inrit. Hagen als bleekgroen filigram, ook hier mocht iedereen zien wat zich afspeelde.

Behalve bij het huis van de Panter.

[...]

Een gewelfd glazen dak stak uit boven het geboomte. De rest van het huis en de tuin werden volledig afgeschermd door een hek van zwarte tralies dat in de loop der tijd was overwoekerd door grijs gebladerte, van nog een hek, binnen de tralies.

Dit was het hek van de Duitsers en de Oostenrijkers die de villa in de oorlog hadden bezet. Er werd verteld dat zij het hout hadden meegevoerd van hun moordende tochten in de Biesbos. Het was wilgehout en de wanstaltige omheining was later brutaal weer gaan groeien, met bleke twijgen en grauwe bladeren. Maar de rodondendrons uit het park van de freule stonden hier al eerder en zij waren een lijf-aan-lijf gevecht met de wilgen begonnen. Het was nog onbeslist. De strijd had wel op sommige plaatsen de zwarte tralies ontzet, maar laag bij de grond waren er in plaats van vijandelijkheden pogingen tot innige verbroedering ondernomen. Daar vormden wilg en rodondendron in elkander gekronkeld, tunnels en holen voor kleine, nieuwsgierige indringers zoals ik.



Een gewelfd glazen dak stak uit boven hef geboomte...

Helga Ruebsamen
Scheveningen
(foto's: Chris van Houts)

Scheveningen heb ik altijd beschouwd als de bevrijding van Den Haag. In de badplaats kan het knellende Haagse corset worden losgestrikt, de pumps en molières uitgeschopt. Blootsvoets sjezen de van het zitten stijf geworden ambtenaren over het zand. Ministers, maar ook geplaagde huismoeders, te dikke toneelspeelsters en dronken dichters, allen worden gelijkelijk gewichtloos in zee. Vlak aan de kust is het leven altijd anders dan in de stad, het gaat er sneller en het stelt meer eisen. Pas op je tellen, je wordt hier belazerd. Is het niet door de horeca, dan wel door de stromingen van de zee. Hier is de betovering van de hardhandige soort. Geen vioolmuziek en dromerige smoesjes, maar klaroenstoten en keiharde leugens. De lucht is er prikkelender, spoort aan en jaagt op. Het licht heeft een grote intensiteit en heeft maling aan compromissen, het weigert contouren te verdoezelen en kleuren te sparen. Hier worden niets en niemand gevleid. Maar dat hoeft hier ook niet. Het is zoals het is. Mooi genoeg.

granieten Gedenknaald

Een Scheveninger is: na twee rondjes in de kroeg te hebben verloren - bij het pokeren, bamzaaien of welk ander intelligentie- of geluksspel dan ook - het derde rondje *niet* te hoeven betalen. Waarom dit genadige gebaar een Scheveninger heet? Ik durf er geen ant-

woord op te geven. Mij is wel een Scheveninger bekend, een man genaamd Vrolijk, die jarenlang in Haagse kroegen heeft geprobeerd van het gratis rondje een ‘Naaldwijker’ te maken. Hij vond de benaming Scheveninger, voor iets waarvoor je niets hoefde te betalen, niet deugen. Hij had ook niets op met de suggestie dat Scheveningers gierig of slecht van betalen zouden zijn. Zijn kruistocht echter heeft er slechts toe geleid, dat in Haagse kroegen sindsdien met een ‘Naaldwijker’ degene wordt bedoeld die door getuigen het laatst werd gezien in de buurt van een inelkaar geslagen Scheveninger.

Vernieuwers waren al jaren bezig de oude badplaats een kunstgebit in de kaken te schuiven...

Ik houd mij op de vlakte. Als ik Scheveningers met meeuwen zou vergelijken, wat ik graag zou willen doen, kan ik voorlopig mijn hond niet uitlaten op het strand, zal ik continu ter verantwoording worden geroepen: ‘Wat bedoel je, buurvrouw? Kijk je wel eens naar je eige?’ en moet ik tenslotte tegen mijn zin uitwijken naar het Haagse Bos.

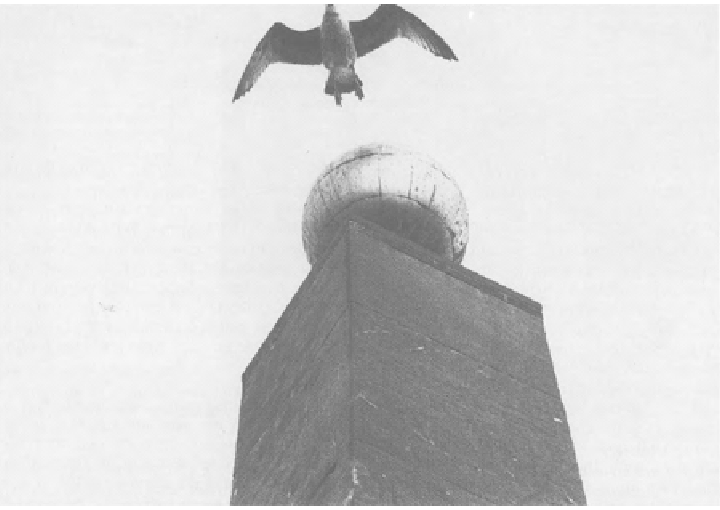
Mijn observaties over Scheveningen en de Scheveningers zijn typisch voor iemand, die hier alleen maar te gast is; een vreemdelinge, een buitenstaander. Daarom misschien dat ik, liever dan over *echte* Scheveningers, schrijf en schreef over degenen die net als ik altijd buitenstaanders zullen blijven, ook al wonen wij hier sinds jaar en dag, sinds onheuglijke tijden.

Het bultige duin lag er aan het zuideinde van de boulevard bij als een versteend fabeldier, de rug welfde zich hemelwaarts en de treurige, hangende kop was verlangend gericht naar zee. Bouwvallige huisjes bespikkelden als wratten het lijf, de kop droeg een grijze hoorn, een granieten Gedenknaald, die aan iets herinnerde wat iedereen hier al lang was vergeten.

Vernieuwers waren al jaren bezig de oude badplaats een kunstgebit in de kaken te schuiven, van hagelwitte woontorens en glinsterende gebouwen. Keek je nu vanaf zee naar haar verondersteld verjongde glimlach dan zag je de vertrouwde mummelmond opengesperd in een ontdane grijns. In de hoek rechtsboven prijkte tussen de paarlen nog altijd de rotte kies.

En die meeuw, die daar vliegt, dat is natuurlijk niemand anders dan Henkie de Meeuw!

Jammer dat die dingen nou nooit in de krant kwamen; dat een jongen hier van het duin, haar eigen Koos, een gewonde meeuw van het strand meesleept en zijn poot laat spalken door een dokter, tegen betaling uit eigen zak. Alle buren hadden zich bescheurd, ze hadden openlijk voor de deur staan lachen en op hun voorhoofd staan wijzen. Maar de meeuw was een pracht geworden en nog jarenlang bij hun op het dak teruggekomen.



niemand anders dan Henkie de Meeuw!

De buurt weer in een deuk en Koos nu helemaal voor achterlijk gekreten, want geloofde hij soms dat het Henkie was, 't was natuurlijk steeds een andere die op het dak om haringstaarten kwam, als hij het al niet op Koos z'n eigen duifies had begrepen.

Koos zei dat de buren geen benul hadden en Cootje liet ze ook maar lullen.

Er is meer dan een Scheveningen, er zijn er vele, Scheveningen-Dorp, Scheveningen-Bad, het Scheveningen van de inwoners, het Scheveningen van de toeristen. In *Op Scheveningen* waaruit bovenstaande citaten afkomstig zijn, beschreef ik een heel ander Scheveningen dan het Scheveningen dat voortkomt in ‘Pension Rida’.

In ‘Pension Rida’ zijn de hoofdpersonen geen buitenstaanders, in feite horen zij bij Scheveningen, dat is te zeggen: bij Scheveningen-Bad, dat voor het grootste deel bestaat uit twee categorieën: verhuurders en huurders. Pension Rida is het melancholieke decor van een jeugdliefde.

... het melancholieke decor van een jeugdliefde...

Dat treurige pension is voor mij nu de spannendste plek op aarde. Ik heb mij daar trouwens nooit verveeld, ook als klein kind al niet, dus dat zegt wel wat. Vroeger was het als spannend, toen ik er ging logeren bij oma, toen het ook al een spookhuis was. 's Nachts als ik in bed lag hoorde ik in zee de verdronkenen lispelen 'kom bij ons, kom bij ons' en als het stormde gingen ze als brullende gekken tekeer, dan moest een sterveling zich niet buiten wagen en al helemaal niet op het strand, want dan werd hij gegrepen.

Bij mist rolden de verloren zielen aan land om als nevels rond te waren, smekend om verlossing dwaalden ze door de duinen, kropen langs onze vensterbanken omhoog en bleven huiverend voor de ramen hangen. Ik wist nooit of ze dan bij ons naar binnen wilden of dat wij naar buiten moesten en toen ik een keer vroeg aan oma, wat willen geesten nou eigenlijk, antwoordde ze: ze willen dat alles altijd zo blijft als het is.

Maar de dingen blijven niet zoals ze zijn. Oma's grote, geheimzinnige huis is een pension geworden.

Het huis staat in een straat, die steeds verandert, net als de zee vlakbij, maar dan nog fantastischer. De vlottende bevolking van een badplaats stroomt door onze straat, de meeste grote oude huizen zijn pensions geworden, daarom hebben ze altijd wisselende gezichten, net als de gasten. Soms zien de huizen eruit als een deftige bejaardensociëteit en soms weer als een bordeel, zegt oom Daan, dan weer doen ze zich voor als een sportclub, dan weer zijn ze een tempel voor zonaanbidders. Als de gordijnen hardnekkig dicht blijven en de zon de hele dag wordt geweerd zijn er nachtuilen en vleermuizen binnen, de danseressen en muzikanten uit de nachtclubs rondom.

Het mag duidelijk zijn: als buitenstaander is het mijn taak om het doen en laten te beschrijven van andere buitenstaanders.

Omdat de Pasdame Isabel, uit het verhaal ‘Pasdame’, zo'n buitengewone buitenstaan-

der is, begreep ik dat ik haar niet mocht laten wonen in een gemiddeld huis, niet in een doorzonwoning, niet in een rijtjeshuis. Zelfs de Haagse heren- en juffertjeshuizen waren voor haar niet exclusief genoeg. Ik had het geluk dit pareltje van een huis-aan-het-water uit de Haagse werkelijkheid te kennen, dit was precies het domein waarin mijn Pasdame haar ongeluk, of geluk, tegemoet kon gaan. Het is een sprookjesachtig huis, dat als was het een fraai onkruidje, als het ware is gegroeid tussen een prozaisch zakenpand en een plechtstatig klooster in. Het staat niet eens aan een straat, ook niet rechtstreeks, maar nuffig met zijn zijkant aan het water. Een postbode die hier een brief wil bezorgen moet zich met gevaar voor eigen leven langs de smalle wallekant wagen.

... de meeste grote oude huizen zijn pensions geworden...

In twee verhalen, ‘Pasdame’ en ‘De laatste klant’, wordt dit huis vanuit wisselende perspectieven beschreven. Mijn personages zien het telkens weer met andere ogen. Ik ook.

Nu woont mijn Isabel er niet meer. En ook haar Kleine Otto is naar elders vertrokken. In het verhaal ‘Pasdame’ wierp hij, oud, maar nog lang niet wijs geworden, nog een onwillige en hopeloos verliefde blik op het huis.

Als ik zou willen kan ik van hier uit het huis aan het water zien. Het blauwe leien dak is, murw als een verregende hoed, over de pui naar beneden gezakt.

Laat ik hopen dat de ramen blijvend zijn dichtgespijkerd en dat de deur opnieuw is gebarricadeerd, ditmaal met deugdelijk hout, wat toch wel mag voor de prijs.

Als ik voorover zou leunen kan ik misschien zelfs een glimp van het water opvangen waarin het huis zich, in mijn herinnering, parmantig weerspiegelt.

Toen de fotograaf en ik naar het huis gingen, ontdekten wij dat het leeg stond. Dat had ik weliswaar geschreven, dat het huis zou worden verlaten, maar het is altijd een schok als je moet constateren dat de werkelijkheid zich naar de verbeelding heeft gevoegd. maar zo keurig als dit huis is ontruimd, zou ik het nooit hebben beschreven. Alles is geboend, gezogen, gepoetst en spic-en-span aan kant, er kan zo een fris yuppenpaar opnieuw in beginnen. Alles leek hier op die dag dat wij kwamen in orde, behalve dan die twee idiote cactussen die in armoedige potten tegen de voordeur aan stonden te kleumen.

... het water waarin het huis zich parmantig weerspiegelt...

Ik kan zeggen, dat ze hun stekelige armpjes naar mij uitstaken. En nu staan ze op mijn vensterbank, boven de altijd loeidende centrale verwarming, te bloeien dat het een aard is. Om sentimentele redenen heb ik ze Isabel en Otto genoemd.

Rosemarie Buikema

Monsterlijke liefdes

De gothic novel en het werk van Ruebsamen

> *Het werk van Helga Ruebsamen, hoe onmiskenbaar gotisch en grotesk ook, wordt vaak besproken op het niveau van de overeenkomst tussen de plot en de geleefde werkelijkheid. Evenzo spelen de in het openbaar gevoerde gesprekken met de schrijfster zich af op het niveau van Ruebsamens ervaringen met alcohol, verval en Haagse c.q Wassenaarse penose.*
> *Dat brengt haar in de bewuste interviews op wat gedwongen fiiosofische uitspraken als: 'Misschien leven mensen die geen schijnvertoning hebben wel wezenlijker'.*
> *Maar het leven blijft echter dieptragisch, voegt Ruebsamen daar dan vervolgens gewillig aan toe, of je die tragiek nu wegdrinkt of wegstofzuigt: 'ik kan me alleen nog steeds niet goed verplaatsen in de waanzin van iemand die stofzuigt'.*

Op een dergelijk moment in het literaire gesprek, als de diepste grond achter het schrijven getraceerd moet worden, grijpt een, aan het werk van Ruebsamen verwante teksten producerende, auteur als Dorrestein doorgaans naar een excessieve opmerking over de nog immer voortwoedende oorlog tussen de seksen en de gedwongen hoererij binnen het huwelijk. Dit gebeurde bijvoorbeeld nog onlangs in het televisie-onderhoud dat Dorrestein deze winter had in de literaire salon van Michaël Zeeman, die haar roman *Een Sterke Man* eveneens voornamelijk in relatie tot een binnen zijn werkelijkheid mogelijke gang van zaken ter sprake bracht. De groteske treedt in de waanzinnige stofzuigster en de hoererende echtgenote weliswaar het gesprek binnen en onthult daarmee de belangrijkste reden om te schrijven (namelijk het plezier in het vertellen en in de overdrijving) maar, zoals de befaamde gestolen brief van Edgar Allan Poe werd gezocht in de uitgeholde tafelpoot en achter het behang terwijl hij toch openlijk op de schoorsteenmantel lag, wordt het meest voor de hand liggende motief achter het schrijven van vrouwen merkwaardig vaak en consistent over het hoofd gezien.

Binnen een traditie

Het is natuurlijk plezierig dat het werk van vrouwelijke auteurs in toenemende mate wordt opgemerkt, gewaardeerd en geprezen. Maar het gevaar van een erkenning die hoofdzakelijk is gebaseerd op de mogelijke overeenkomst met de gang van zaken in de realiteit is, dat het succes van vrouwelijke auteurs steeds opnieuw een tijd- en plaatsgebonden incident lijkt (de hype rond *De Wetten* van Connie Palmen is daarvan bij lange na niet het enige voorbeeld). En dat betekent dat haar werk op de langere duur verstoken blijft van een positie binnen literaire tradities.

In mijn bijdrage aan de bestudering van het werk van Ruebsamen wil ik haar fictie dan ook plaatsen binnen een literaire traditie zoals die aan de hand van haar teksten en die van andere vrouwelijke auteurs waarneembaar is. Ik zal daartoe een voor het

werk van Ruebsamen prototypisch verhaal uit *De Dansende Kater* hier voor het voetlicht halen en duidelijk maken dat de structuur en de inhoud van haar fictie ook een andere invalshoek dan de overeenkomst met de realiteit vereist. Ik zal dit verhaal, in combinatie het verhaal 'De Panter van Piet' uit *Op Scheveningen*, lezen als een

commentaar op het genre van wat sinds Charlotte Brontës *Jane Eyre* en Daphne du Maurier *Rebecca* te boek staat als de *gothic novel.* Daarbij zal ik tentatief verwijzen naar het werk van Brontë en Dorrestein.

De gothic novel

Evenals de romans van Dorrestein worden de verhalen van Ruebsamen gestructureerd door een *gothic plot.* Dat wil zeggen dat er in het verhaal sprake is van een vrouwelijke hoofdpersoon die zich in een afgelegen huis bevindt. Traditioneel is dit een gouvernante, in latere versies van een gothisch plot wordt deze positie ingevuld door allerlei mogelijke vrouwelijke personages die gekenmerkt worden door een zekere, maar beperkte handelingsvrijheid. In het huis is ergens een speciaal vertrek, dikwijls gecapitonneerd, waarin een te ontraadselen geheim hangt. Er komen geluiden vandaan of er gaat anderszins een bevreemdende werking vanuit. In het huis bevindt zich bovendien een mannelijke hoofdpersoon met een bedenkelijke reputatie, die meer van het geheim lijkt af te weten. De ontrafeling van het geheim vindt dikwijls plaats tegen de achtergrond van een nachtelijk decor. Middenin het verhaal is er doorgaans sprake van een vlucht van de heldin, waarna zij naar het huis terugkeert en met de inmiddels gelouterde hoofdpersoon in het huwelijk treedt. Zij kan ook worden geschaakt door een nobele derde.

Deze rudimentaire schets roept op het eerste gezicht wellicht eerder de Victoriaanse dan de (post-)moderne verhaalpraktijk in herinnering. Toch passen om te beginnen de romans van Dorrestein voor een groot deel duidelijk in dit stramien. Denk maar aan de gebeurtenissen in het afgelegen Ierse kunstenaarshuis in *Een Sterke Man*, de ontwikkelingen die plaatsvinden in het restaurant uit *Het Hemelse Gerecht* en zo verder. In deze verhalen is de grens tussen werkelijkheid en fantasie flinterdun en spelen gotische elementen een structurerende rol, met dien verstande dat er bij Dorrestein geen sprake is van een allesoplossend huwelijk. Ook de loutering van de mannelijke helden pakt niet altijd even goed uit. Bij Ruebsamen evenwel neemt de herschrijving van de traditionele gotische plot, zoals ik nu zal laten zien, nog veel drastischer vormen aan.

Een spookhuis

Zoals in het merendeel van Ruebsamens verhalen worden in ‘Pension Rida’, het openingverhaal uit *De Dansende Kater*, de grenzen tussen fantasie en werkelijkheid genegeerd en zelfs expliciet bekritiseerd. Tevens worden de gebeurtenissen, zoals in het werk van Ruebsamen niet zelden het geval is, door een adolescente hoofdpersoon verteld, in dit geval Nancy. De lezer neemt het verhaal aanvankelijk waar vanuit het perspectief van deze Nancy, maar gaandeweg de ontwikkeling van de plot vervreemdt de lezer van haar/zijn oorspronkelijke identificatie met de heldin. Er ontwikkelt zich in de loop van het verhaal een nieuw perspectief op de vertelde geschiedenis, zonder dat dit perspectief door de vertellende Nancy wordt gedeeld.

Met andere woorden, het lezen van een en hetzelfde verhaal van Ruebsamen betekent betrokken raken in een spel met als inzet de vraag naar de werkelijke toedracht. Ik zal in detail laten zien hoe dit proces zich voltrekt.

Al in het begin van het verhaal wordt Pension Rida door Nancy openlijk een spookhuis genoemd. Mede om die reden logeert zij er graag tijdens haar schoolvakanties. Het zullen voor Nancy echter niet de spoken blijken te zijn die de gang van zaken ontregelen. De verwarring zal eerder komen van de onregisseerbare werkelijkheid. De spoken zien er op toe dat de dingen blijven zoals ze zijn. Zij bewaken de geschiedenis van de oorspronkelijke bewoners van het familiepension.

Maar waaruit bestaat die geschiedenis? Oom Daan, die in dit verhaal de positie van de kasteelheer bekleedt, omschrijft het heden en het verleden van de familie alsof hij een bel van de Franse filosoof Deleuze heeft horen luiden:

> De wortels vormen hetzelfde patroon als de takken, onder de grond bevindt zich het spiegelbeeld van de zichtbare werke-

> lijkheid, behalve dat dit dus bij ons is omgekeerd, want het ondergrondse is voor ons zichtbaar en werkelijk en boven de grond moet je maar raden naar onze werkelijkheid en erover fantaseren wat je wilt, daar speelt de lieve Rita pensionnetje en daar spelen wij dat we echt bestaan.

Dat de traditionele grenzen tussen werkelijkheid en fantasie voor de betrokken personages zoek zijn, geldt zoals gezegd niet alleen hier, maar op steeds weer een andere manier in heel het werk van Ruebsamen.

Dat geldt ook voor de normaliter zo structurerende afwisseling van dag en nacht. Zowel de bewoners van het pension als de vaste bewoners van de badplaats waar het pension is gevestigd, behoren toe aan de nacht: ‘de avondschemer brengt ze op de been, als in het verhaal over graaf Dracula.’ Het ‘echte leven’ van het meisje Nancy en oom Daan speelt zich aanvankelijk dan ook 's avonds en 's nachts af, tijdens de toch al zo donkere dagen rond Kerst. Zij bevinden zich bovendien in het donkerste vertrek van het huis, de kelder. Deze kelder is belegd met matrassen en behangen met tapijten en heeft een paar hoog geplaatste tuimelramen die uitzicht bieden op de tuin. Het moet het winterse liefdesnest van oom en nicht zijn, maar dikwijls is de oom zo door de alcohol beneveld dat er van de liefde, tot verdriet van Nancy, niet zoveel terecht komt. De hoge ramen, een belangrijk detail, zorgen ervoor dat men vanuit de kelder tussen het spinrag door, onbespied de tuin in kan kijken, terwijl men van buitenaf niet zo terloops een blik in de kelder kan werpen. Deze positie, het kunnen kijken zonder gezien te worden, is een belangrijk gegeven in de gothic novel. De heldin kan vanuit die positie het geheim ontcijferen waarmee zij tijdens het verblijf in haar geïsoleerde ruimte (het kasteel, het pension, de zolder, de kelder) wordt geconfronteerd.

Dag en nacht

In ‘Pension Rida’ is het, evenmin als het spook, niet de nacht die het onheil aankondigt; dat onheil arriveert met de (zomer)dag. Nancy brengt 's zomers opnieuw haar vakantie in het pension van haar familie door en hoopt op een voortzetting van haar liefdesavontuur met oom Daan. Het zomerverblijf begint echter al verkeerd met de ontdekking dat de kelderramen zijn schoongemaakt en het spinrag is verwijderd. Op een klaarlichte, stralende zomermiddag zien Nancy en oom Daan door het heldere raam hoe een treurige dame binnen hun blikveld in de tuin neerstrijkt. Het is Maeve van Wees. In het vervolg van het verhaal zal zowel de nacht als oom Daan aan haar toebehoren. Daan en Maeve nemen hun intrek in het tuinhuis dat vanuit de kelder goed zichtbaar is. Nancy slaat hen gade vanuit haar vesting zoals Jane Eyre, verscholen tussen de gordijnen, toeziet hoe Mr. Rochester Blanche Ingram het hof maakt. Ze moet toezien hoe oom Daan zijn Maeve weer laat lachen. Maar Meave lacht alsof ze iets te verbergen heeft.

Vanaf dat moment wankelt Nancy's positie als gezaghebbende verteller van de gebeurtenissen. Zij transformeert van een alwetende verteller tot een personage in het verhaal, dat slechts over het eigen perspectief beschikt. De komst van Maeve van Wees verstoort ook de volgzame receptie van het verhaal door de lezer. Wist de lezer

van de klassieke gothic novel zich in haar/zijn morele oordeel gesteund door de strikte indeling in goede en slechte personages, af te lezen aan de ingenomen posities ten opzichte van de heldin, de lezer van Ruebsamens gothic plot krijgt plotsklaps de positie in de schoot geworpen méér te weten dan de ik-verteller. Nancy's wereld blijkt dan ineens erg klein en ongeschikt voor een overzicht van de ontwikkelingen. Het ontluikende geluk van ‘de graftak’ en oom Daan maakt haar radeloos. Vooral Maeves lach is haar een kwelling, temeer daar zij oom Daan over die lach hoog heeft horen opgeven. Vindt oom Daan Maeves lach onweerstaanbaar, Nancy vindt haar grijnzen monsterlijk:

> Als ze zogenaamd lacht tilt ze haar lip een beetje op, net als een roofdier,
> en ze showt kleine perfecte frette tandjes. Pareltandjes, zegt hij.

(foto: Daniel Koning)

Ook tante Rita, de zus van oom Daan, loopt er na de komst van Maeve van Wees merkwaardig opgewekt bij. Uit tante Rita's telefoongesprekken, die Nancy weliswaar aan de lezer rapporteert, maar niet interpreteert, blijkt dat Nancy niet de enige was die oom Daan 'vertroetelde'. Zo fluistert zijn zus Rita tegen een vriendin:

> We hebben hem natuurlijk allemaal veel te lang vertroeteld, op het laatst waren we wel vierentwintig uur per etmaal bezig om meneertje koekepeertje een beetje zoet te houden. Hij ging onmogelijke eisen stellen. Maar ja, wat wil je, daar is hij tenslotte een man voor.

Groteske vervorming

De bedenkelijke held uit de gothic novel, die ofwel van zijn plaats wordt verdreven door een nobele tegenspeler, ofwel tot inkeer komt en uiteindelijk een gelijkwaardige partner voor de heldin kan zijn, blijkt in 'Pension Rida' net als in *Een Sterke Man*, een wolf in schaapskleren te zijn. De plot van de moderne gothic novel is daarmee echter nog maar voor de helft ontwikkeld. Nu is het zaak voor de twintigste-eeuwse heldin haar maatregelen te treffen. Nancy is niet van plan als een Solveig haar leven lang op een Peer Gynt te wachten. 'Wachten is namelijk shit'. De positie van de klassieke masochistische heldin, die in stilte lijdt en daarvoor de beloning van de liefde in de wacht hoopt te slepen, wordt in het eigentijdse gothische verhaal met hoongelach terzijde geschoven.

Waar de heldinnen van Dorrestein echter een zekere solidariteit met de eigen sekse aan de dag leggen en hun positie als identificatiemodel voor de vrouwelijke lezeres behouden,

verkeren de heldinnen van Ruebsamen, huns ondanks, werkelijk aan gene zijde. Door haar liefdesverdriet en haar behoefte aan persoonlijke gerechtigheid blijkt Nancy's perspectief op de gebeurtenissen zich steeds pregnanter te verengen. De dingen behoren koste wat kost te blijven zoals ze zijn. Met de uitvoering van Nancy's revanche voeren de conventies van de groteske het gothische verhaal dan ook tot een onontkoombaar tragikomisch hoogtepunt.

Die conventies van de groteske hebben betrekking op een tot in het absurde doorvoeren van een gedachte of bepaald gedrag, in dit geval de gedachte aan het herstellen van de posities zoals ze waren. In de groteske wordt dit overdrijven van een idee of een handeling met veel gevoel voor de dubbelzinnigheden van de taal vormgegeven. Woordspelingen en associaties; gegoochel met letterlijke en figuurlijke betekenissen; verheven taal afgewisseld met platte woorden; dit alles draagt bij aan het groteske effect. Maar, zoals Marleen Slob (1994) schrijft naar aanleiding van de grotesken van Til Brugman: 'De groteske vervorming komt echter voort uit de realiteit en dat is wat de groteske zo bevreemdend maakt en van het puur fantastische onderscheidt. [...] De groteske brengt de angstaanjagende aspecten van het leven aan de oppervlakte en maakt die enigszins onschadelijk door het komisch perspectief'.

De gestolen lach

Getooid in oma's uitgaansjurk volgt Nancy vanuit het kelderraam het doen en laten van de geliefden op leeftijd. Als in overleg met orna het uur der wrake is aangebroken, verlaat ze haar vesting en bespiedt ze Maeve die in het tuinhuis een douche neemt. Deze voyeuristische positie verschaft een gevoel van macht en controle over de situatie, wat een koortsachtige opwinding veroorzaakt:

> Ik weet nu zeker dat ze mij niet ziet. Ze waant zich volkomen onbespied. Ze grijnst zo gedachteloos als een doodskop voor zich uit en tandeloos.

Gaandeweg deze groteske *peep show*-scè;ne transformeert de klassiek passief aan de situatie overgeleverde, masochistische gothic heldin in een personage dat aan het actieve kijken zonder gezien te worden een sadistisch genoegen beleeft. Maeve blijkt behalve een vals gebit een merkwaardig, monsterlijk lichaam te bezitten,

> doorschijnend wit net als een made, maar dan heeft ze ook nog overal grote paarsige vlekken met zwartachtig gekartelde randen, alsof haar vel door een slordig kind als een lappendeken in elkaar is gezet.

Het lijkt wel of het monster van Frankenstein hier model staat. Achteraf begrijpen we dat deze macabere sporen het gevolg zijn van een vreselijk auto-ongeluk, waarbij de eens zo succesvolle pianiste ook al haar tanden heeft verloren. Ongehinderd door deze wetenschap wordt Nancy echter door oma's behoudende geest gedreven en samen ontvreemden ze door het open badkamerraam Maeves kunstgebit uit een glas bruisend water. 'Ik heb haar lach buitgemaakt', constateert Nancy tevreden en bergt Maeves tanden op in een tasje van cobraleer. Dit terwijl oom Daan op de achtergrond

luidkeels een liefdeslied ten beste brengt, niet wetend dat zijn zeer beminde Maeve bij de ontdekking van haar verlies de benen neemt en niet terug zal keren.

Problematische identificatie

Als lezers zijn we aanvankelijk geneigd geweest ons te identificeren met de bedrogen Nancy, maar na deze wraakactie gaat het medeleven uit naar de door haar rivale onttroonde Maeve. In het besef op het verkeerde been te zijn gezet door de identificatie met het meisje Nancy, ondervindt de lezer met een schok dat de dingen niet zijn geweest wat ze leken. Konden we als lezer aanvankelijk met Nancy ongestraft het genot van haar voyeuristische positie meebeleven, als we teveel

te zien krijgen slaat dit lezersgenot om in ontzetting om het lot van de arme Maeve. Voor deze toch al zo deerlijk door het lot getroffen vrouw wordt de overgedetermineerde nachtmerrie alle tanden te verliezen voor de tweede maal werkelijkheid. Of, zoals Freud de angst voor het verlies van de tanden zou duiden: zij verliest voorgoed haar seksuele aantrekkelijkheid. Waar Blanche Ingram in *Jane Eyre* echter als een leeghoofd uit het verhaal verdwijnt, krijgt Maeve een geschiedenis van haarzelf en zodoende de sympathie van de lezer.

Het onbespied kijken levert Nancy echter een handelingspositie op, waarbij zij zich niet hoeft te bekommeren om de verwoestende consequenties van haar handelen. ‘Wat men ook denkt, het is onze zorg niet’, zegt oma's geest als ze de tanden hebben weggenomen. Het altijd ergens iets van moeten denken is de zorg van de lezer. Het ontraadselen van het mysterie is niet langer de taak van Nancy. Het is nu de taak van de anderen het door haar gestelde raadsel te ontcijferen. Maeve vraagt zich af waar haar tanden zijn gebleven, de andere personages daarentegen blijven achter met het raadsel rond Maeves verdwijning. Nancy blijft evenwel buiten de werkelijke orde der dingen. Zij eet van de boom der kennis zonder het paradijs te hoeven verlaten. Weliswaar verlaat zij het pension als het geen paradijs meer is, maar zij heeft alweer een nieuwe prooi op het oog: de vriend van haar moeder. Het feest kan opnieuw beginnen.

Wij als lezer, helaas, hebben het paradijs al lang geleden voorgoed vaarwel gezegd en dat zullen we weten ook. We worden opgezadeld met het dubbele perspectief van de *outsider within*. De lezer ziet wat werkelijk gaande is, maar kan er niets aan doen. Die sensatie wordt heel dikwijls door de gothic novel opgeroepen. De lezer bevindt zich uiteindelijk in de positie van het personeel van het kasteel. Zij kunnen alle kamers betreden, zij kennen de motieven van alle personages, zij doorgronden uiteindelijk het geheim, maar zij zijn aan hun diendende positie gebonden. Dit is ook precies de situatie die Dorrestein creëert in *Een Sterke Man*, waar de afzonderlijke personages één voor één hun licht op de geheimzinnige gebeurtenissen in het kunstenaarshuis laten schijnen. Het is aan de lezer de ontknoping van de plot te construeren.

In ‘Pension Rida’ komen we deze positie van het alwetende personage letterlijk tegen in de figuren van het personeel. Hassan en Saskia. Als het mysterie rond het medicijngebruik van Maeve van Wees ontrafeld moet worden, beroept Nancy zich op hen:

> God zal weten waar dat voor nodig is, maar daar begrijpen zelfs Hassan en Saskia niets van en die komen voort uit de onderste regionen van de menselijke samenleving en die hebben alles gezien wat God heeft verboden en die kun je echt geen oren meer aannaaien, zeggen zij zelf, [...] maar volgens die twee is Maeve van Wees niet goed gezond.

De portee van deze constatering dringt echter nooit tot de zalig onwetende Nancy door. Daarmee ontfutselt zij niet alleen Maeve maar ook de onthutst achtergebleven lezer een lach.

Nora's wraak

Ook Nora uit ‘De Panter van Piet’ (*Op Scheveningen)* heeft een plekje waar zij de onzichtbare getuige hoopt te zijn van het raadselachtig samenzijn van de bewoners van een afgelegen villa. Maar haar plek in het struikgewas voldoet niet aan haar behoefte te weten te komen welke geheimzinnige gebeurtenissen zich op het voor haar verboden terrein afspelen: ‘[...] de opwinding over mijn onzichtbare aanwezigheid bedaarde snel. Ik was wel onzichtbaar, maar zag ook nagenoeg niets’. Nora wil verder doordringen tot het geheim van de villa en dat lukt. Ze sluit vriendschap met de bewoners en kan gewoon door de voordeur het huis binnenkomen. Het huis blijkt te worden bewoond door de prachtigste fantasievrouwen. Deze vrouwen krijgen evenals Maeve van Wees dierlijke connotaties. Zij kunnen spinnen waar Maeve mekkerde. Een van de vrouwen, de Panter van Piet, is waarlijk

een kat-achtige. Zij kan blazen en haalt soms uit met haar klauwen. Piet zelf is overigens toegerust met een aap-achtige gestalte. Deze buitenwereldse figuren leven in een paradijselijke staat waar geen schaamte of oordeel hun bestaan bezwaart. Zij zwemmen naak- t en koesteren zich in de zon met een lome grijns.

Nu Nora dit alles openlijk kan waarnemen verschuiven de posities van kijken en bekeken worden:

> Het deed me denken aan de dierentuin waarin ik mij ook altijd gadegeslagen voelde door de exemplaren achter de tralies, in plaats van andersom.

Nora bewaakt haar geheime leven op het verboden terrein van de villa zorgvuldig. Zij zorgt er zelfs voor dat zij nooit aan haar saaie dagelijkse bestaan denkt, want daarmee zou de betovering weleens verbroken kunnen worden. Door de uitlatingen van de bewoonsters begint zij echter te vermoeden dat hun samenzijn 's nachts nog feestelijker is dan overdag. Op een nacht ontsnapt zij dan ook aan het nauwelijks wakend oog van huishoudster Greta om een bezoek te brengen aan de fascinerende afgelegen villa. Zij vindt echter dat je rond middernacht niet meer bij een huis kunt aanbellen en dringt op de oude wijze het terrein binnen. De villa gonst van gegiechel en ‘geniepige geluiden’.

Als Nora vanuit de tuin door een verlicht venster kijkt, ziet zij hoe haar vader zich tegoed doet aan haar geheime idolen uit de villa. De prachtige nymfen die Nora's hoop op een avontuurlijke volwassenheid belichaamden, blijken hoeren in een hoerekast en gorilla Piet blijkt een pooier. En wat het ergste is, zij spelen onder één hoedje met haar fatsoenlijke, oersaaie vader:

> Ik beschouwde hem, zo koel als ik kon: deze vreemdeling die mij toch maar dermate goed had gedresseerd, dat ik netjes vanachter een beslagen raam gadesloeg, zonder een kik te geven, hoe kostelijk hij zich kon amuseren. *Op mijn terrein.*

Voordat Nora het huis verliet, heeft ze Greta horen lachen in haar kamer. Een echo van de lach van Grace Pool, de huishoudster uit *Jane Eyre*, die ook beter op de hoogte is van de erotische escapades van de heer des huizes dan de vertellende hoofdpersoon. Net als in ‘Pension Rida’ blijft in ‘De Panter van Piet’ vooral de andere vrouw, die nog volwassen moet worden, ontgoocheld en met een ontmaskerd geheim achter. En ook hier schendt het adolescente meisje het aangezicht van haar tegenspeelsters. Nora werpt woedend een tuinkikker door het raam zodat de bewoners gealarmeerd naar buiten komen:

> Zodra de Panter zo dicht bij me was, dat ze me kon aanraken, en dat probeerde ze ook nog, haalde ik al mijn vingers over haar gezicht, uitgeslagen klauwen, ik zou laten zien wie hier panter was.

Nora vlucht vervolgens het donker in en laat de bewoners van de villa en hun bezoekers onthutst achter. Het paradijselijke van hun samenzijn is door Nora's wraak verstoord. Nora zelf houdt echter hardnekkig vast aan haar fantasie. Ze besluit dat haar vader een dubbelganger heeft. Ook besluit ze dat haar vader, die haar heeft

moeten zien nadat ze de stenen kikker door het raam had gesmeten, op zijn beurt gelooft dat zij een dubbelgangster heeft. Zo kan ook hier de fantasie blijven zoals hij was, zij het wellicht met iets minder glans.

Handelingsvrijheid

De kracht van de gothische plot is dat het gewone vreemd en het vreemde gewoon is. Het huis, de traditioneel beschutte plek, herbergt voor de vrouwelijke heldin ondoorgrondelijke gevaren en blijkt een bron van vervreemding. Jane Eyre, de vrouwen uit *Een Sterke Man* en Nancy en Nora ondervinden allen dat de geboden en verboden van de symbolische wet van de vader hen in een passieve, afwachtende positie manoeuvreert. Binnen die context verkeren zij in een situatie waarin zij zijn aangewezen op hun fantasie om

zicht te krijgen op een werkelijkheid die hun handelingsvrijheid respecteert. De verschijningsvormen van die fantasie in de literatuur en de wijze waarop die fantasie in de loop van de geschiedenis van gedaante blijkt te wisselen, - ja, wellicht zijn daarin aanknopingspunten te vinden voor antwoorden op de vraag naar de werkelijkheidsbeleving van vrouwelijke auteurs.

Geraadpleegde literatuur

Massé, Michelle A., *In the Name of Love. Women, Masochism and the Gothic.* Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.

Modleski, Tania, *Loving with a Vengeance. Massed produced fantasies for women.* New York and London: Methuen, 1982.

Ruebsamen, Helga, *Op Scheveningen. Verhalen.* Amsterdam: Querido, 1988.

Ruebsamen, Helga, *De dansende kater. Verhalen.* Amsterdam: Querido, 1992.

Slob, Marleen, *'De mensen willen niet rijpen, vandaar'. Leven en werk van Til Brugman.* Amsterdam, VITA, 1994.

Els Broeksma

Moeders zijn loeders
Navrante familieverhoudingen in het werk van Helga Ruebsamen

De verhalen van Helga Ruebsamen worden bevolkt door wonderlijke wezens. De vrouwen - veelal op leeftijd - zijn uiterst vitale en wraakzuchtige types uit een vaag artistiek milieu. Of het zijn hoerenmadams, die na een bandeloos bestaan, gedrenkt in alcohol en klatergoud, in een stadium van verval en verloedering verkeren. De mannen zijn onbeduidende, een beetje gefrustreerde zielepieten. Allemaal dragen ze bij aan de sfeer van lichte verrotting, die de verhalen ademen.

> Het is allemaal vergane glorie hoor, schoonheid onder spinrag en stof, [...] dromen die nooit zijn uitgekomen, verwachtingen die zijn vervlogen. (*De dansende kater*)

Deze zinnen vatten in een notedop het werk van Ruebsamen samen. Hoewel de verhalen zelden goed aflopen, zijn ze nooit echt somber; ze bezitten die mooie sfeer van opgewekt mineur, soms zijn ze zelfs hilarisch. Want ondanks alle aftakeling houden de personages dapper stand. Blijmoedig en bijna baldadig blijven zij vechten tegen de ‘stinkende verveling van conventies’ en tegen hun eigen onttakeling. Ze blijven het leven naar hun hand zetten om vervolgens gloedvol in verloedering ten onder te gaan.

Wat ik hier beweer, is voor degene, die het werk van Ruebsamen kent niet nieuw. Het is voor iedere lezer duidelijk dat Ruebsamen het liefst schrijft over ‘zonderlingen op leeftijd’, over kneuzen en verschoppelingen, over dwarsen en durfals, die echter één ding gemeen hebben: ze mijden alles wat ordentelijk en alledaags is en ze zoeken hun heil aan de nachtzijde van het leven. Het contrast tussen *comme il faut* en non-conformisme loopt als een rode draad door al haar werk. Dit zijn aspecten waar de literaire kritiek steeds weer naar verwijst.

Toch wordt Ruebsamen tekort gedaan, als je uitsluitend meldt, dat ze zo smeuïg over de zelfkant van het leven kan vertellen. Er valt meer te beleven aan haar werk. Al was het maar haar manier van schrijven, die door het gebruik van groteske en grillige beelden on-Nederlands bijzonder is. Woordkeus, stijl en onderwerpkeuze zijn geraffineerd op elkaar afgestemd en vormen een drieëenheid. Daardoor roept zij een stemming op, die zeer sfeervol is. En naarmate ze meer schrijft, weet ze steeds subtieler en preciezer de juiste sfeer te treffen.

Heerszuchtige dames

Het onderwerp van dit artikel is noch de zelfkant noch de stijl van schrijven. Al bij eerste lezing van haar verhalen viel het mij op, dat de moederfiguren een - zacht gezegd - leidende en bepalende rol spelen. Het zijn originele en onconventionele vrouwen, maar het zijn ook, zonder uitzondering, zeer heerszuchtige dames, die *coûte que coûte* de touwtjes in handen willen hebben. En ze zijn nooit lief. Nu zijn in het dagelijkse leven heel veel moeders minder lief dan ze denken, omdat ze zelf niet in de gaten hebben, dat ze hun kinderen manipuleren en gebruiken om hun eigen gemis

aan aandacht en liefde te compenseren, maar de moeders (en ook de grootmoeders) bij Ruebsamen zijn échte loeders. Het lijken wel wraakgodinnen.

Sprookje en spookje

In 'Danger' uit *De kameleon* zien we drie generaties voortvarende vrouwen aan de

gang, grootmoeder, moeder en dochter. Dochter Polly blijft voor het eerst alleen thuis, om haar vriendje Egbert Egberts te ontvangen. Moeder - een extravagante ex-actrice, die overal opzien baart in haar buitenissige, fladderende gewaden - is met Walter, haar zoveelste vriend, naar de grote stad. Ze heeft de ontmoeting tussen Polly en Egbert min of meer bekokstoofd en hoopt dat de ontmoeting tot een verbintenis zal leiden om zodoende van de zorg voor Polly af te zijn. Eén ding heeft ze echter over het hoofd gezien. De inwonende stokoude grootmoeder. Danger, blijft ook thuis. Zij is een beetje kierewiet en heeft bij vlagen last van vreemde uitbarstingen, waarin zij in grootheidswanen haar succesvolle dagen als chansonnière opnieuw beleeft. Polly hoopt vurig, dat oma zich deze middag rustig zal houden, maar de kans daarop is klein, want oma voelt haarscherp aan, wanneer zij zich moet laten gelden om de boel te versjteren. In een uitermate broeierige sfeer wordt de lezer naar de catastrofe geleid. Wanneer Polly iets te drinken heeft gehaald en in haar kamer terugkeert, ziet zij hoe oma een doodsbenauwde Egbert heeft besprongen. Het oude verwrongen skeletje met haar dunne beaderde beentjes vol put- ten en spataderen heeft zich als een klimplant om de jongen heengeslingerd en ze koert, kwijlend en wippend, dat ze hem in de liefde zal inwijden. De afloop laat zich makkelijk raden. Het oude spookje heeft het sprookje waarin Egbert en Polly geloofden teniet gedaan.

Zo moeder zo dochter

Op het eerste gezicht lijkt dit inderdaad een aantrekkelijk verhaal over vergane glorie. De fysieke en geestelijke aftakeling van de grootmoeder wordt smakelijk verteld, het exuberante gedrag van de moeder wordt raak getypeerd en de vage hang van Egbert naar de wondere wereld van vaudeville en revue komt aandoenlijk over. Maar achter die meeslepende beschrijvingen verschuilen zich de duistere karakters, of beter, de duistere krachten van moeder en grootmoeder. De ware aard van de moeder wordt door de kleurrijke en sympathiek aandoende typeringen een beetje verdoezeld, want eigenlijk is het een vrouw die alleen maar uit is op eigenbelang. Handig manipulerend instrueert zij haar dochter hoe zich te gedragen om Egbert aan de haak te slaan. Berekenend en zonder scrupules levert ze haar dochter uit aan een burgerlijke kwibus, en dat terwijl ze zelf zo de pest aan burgerlijkheid heeft. De grootmoeder laat zich nog steeds dwingend gelden en zorgt ervoor, dat niemand haar over het hoofd ziet. In haar terugblikken ziet zij zichzelf als een ‘grande dame’, die de hele wereld aan haar voeten dwingt: ‘Een gebaar van mij en sterven doen ze. Hier, m'n haar! Mijn ogen! Ze riepen “Danger” toen ik opkwam en vatten vuur.’ Ook nu nog, als versleten, verschrompeld besje, beeldt zij zich in een verleidelijke nimf te zijn, die jonge jongens kan verleiden.

Polly is in dit verhaal de dupe van de egocentri- citeit van haar moeder en grootmoeder. Niettemin voelt ze zich met hen verwant, want hoe gek die twee ook doen, ze blijft waardering voor hen voelen. Wanneer vriend Walter verzucht dat Polly's moeder een pathologisch ge- val is met al haar wisselende verschijningen, karak ters en stemmingen, dan is Polly het niet met hem eens. Haar moeder was niet potsierlijk.

> Potsierlijk waren de vele andere vrouwen die een ellendig uniform droegen, fantasieloze hoeden, nette blouses en saaie grauwe rokken. De vrouwen met platte hakken, de afkeurende blikken en de genepen monden gaven de toon aan, haar moeder stak er vonkend bij af, ze leek vaak een vuurvogel, zoals ze wiekend en gebarend [...] ieder die in de nabijheid kwam fascineerde, tot razernij bracht en machteloos maakte.

Zij realiseert zich dat ze op hen lijkt. ‘De vrouwen in deze familie waren herhalingen van elkaar’. In dit verhaal komt al een beetje naar voren welke rol de mannen doorgaans in Ruebsamens verhaal spelen. Zo is deze Walter een goeie lobbes, die - als moeder dat wil - niet te beroerd is om de auto drie kilometer te duwen om benzine te kunnen tanken. Goedmoedig danst hij naar de pijpen van Polly's moeder.

Haat-liefde

In het verhaal ‘Hoedje van plezier’ uit *Op Scheveningen* beheerst een bejaarde moeder het leven van haar dochter. Deze verrimpelde, door face-lifts vervormde hoedjesontwerpster, Ludmila, slijt haar laatste dagen bij dochter Lies. Ludmila klampt zich nog steeds vast aan haar verloren hoedenparadijs en memoreert steevast de goeie ouwe tijd, toen alles nog was zoals het behoorde te zijn. Zij kan het maar niet verkroppen, dat haar hoedjes niet meer worden gedragen. Wel honderd inmiddels stoffige, halfvergane hoedjes staan als ‘kakelbonte kadavers’ in vitrines door het huis verspreid en zo nu en dan moet mama er nodig nog één ‘vermaken’. Mama tiranniseert haar dochter en foetert haar voortdurend uit. De thee deugt niet, koffie mag alleen van met de hand gemalen goudmerk koffiebonen gezet, Lies is te dik, mist elke glamour en wat ze Lies vooral kwalijk neemt is haar tweederangs smaak ‘met een hang naar petat en een Opel Kadett’. Lies blijft - tegen heug en meug - zorgzaam.

> Het moederschap maakt vrouwen niet vanzelf goed en eerbiedwaardig, daar was Lies na veertig jaar wel achter gekomen, maar ze kon het niet over haar hart verkrijgen dat mama dan maar op moest rotten, als het haar hier zo slecht beviel.

Ze stelt alles in het werk het haar moeder naar de zin te maken. Zij slaagt er in om haar vriendin Anabel - ooit ‘de beste hoerenmadam van Den Haag’ - zo gek te krijgen met een hoed van ma langs hun huis te paraderen, zodat mama Ludmila haar droom nog één keer verwezenlijkt ziet. Als Anabel op een zondag langs wandelt, valt ma aan hevige emoties ten prooi. Ze opent het raam en schreeuwt ‘met gemak de herrie van mensen en verkeer overstemmend: ‘Hoe komt het dat een Koningshoed het hoofd tooit van een straathoer.’ Op het moment dat Lies haar moeder bij het raam vandaan wil sleuren, tuimelt mama (de oorzaak is onduidelijk) ‘als een vogeltje dat uit het nest valt’ van drie hoog naar beneden.

Andermaal is aftakeling het onderwerp, maar achter de vermakelijke beelden van een gekke oude vrouw ontpopt zich weer een loeder van een moeder, die heerst en beveelt en die met haar ‘kindsheid’ Lies chanteert en manipuleert. Kennelijk deed ze dat vroeger ook, want Lies herinnert zich,

> dat het allesbehalve een pretje was om jong te zijn, er was een grote samenzwering tegen je aan de gang, het terugdenken hieraan verwarde haar nog steeds en ze wist ook nooit zeker: was ze dat mijnenveld nu eindelijk uit of restte haar nog een stukje.

Zolang haar moeder leeft, rest haar nog een stukje mijnenveld, want het omgaan met moeder ervaart ze ‘als een roetkap die je even op moest, of een tunnel waar je doorheen ging’. Het is opvallend dat, ondanks het lelijke gedrag van de moeder, de dochter niet in staat is met haar moeder te breken. Het is en blijft een haat-liefdeverhouding.

Moederskindje

In ‘Op Scheveningen’ uit de gelijknamige bundel is het een moeder-zoon relatie die wankelt, maar toch niet stuk kan. Het verhaal begint als volgt:

> Koos had de kleine in de kofferbak van zijn Mercedes gefrommeld, het lag niet in zijn natuur om slachtoffers op straat achter te laten.

's Nachts om vier uur thuisgekomen pelt moeder Cootje, al heel wat gewend en dus niet voor één gat te vangen, het frommeltje uit en er blijkt een kleine wonderschone buitenlandse in te zitten.

> ‘Jesses,’ riep Koos, ‘die had ik moeten laten leggen,’ maar dat meende hij toch eigenlijk niet, hij liet nog geen zieke vogel op het strand liggen.

Ze besluiten dat de kleine Turkse mag blijven en er groeit iets moois tussen Koos en het ‘meidje’, dat inmiddels als Sneeuwwitje ook

het hele huishouden doet. Cootje is daar overigens niet zo gelukkig mee, want in de eerste plaats heeft zij de hegemonie in huis verloren en in de tweede plaats is zij alle aanspraak met de buurt kwijt, omdat alles stiekem moet. Cootje moet door de aanwezigheid van zo'n grietje dus veel verduren zonder weerwoord te kunnen geven. De spanning tussen buurvrouw en Cootje broeit en groeit, totdat er een fikse vechtpartij tussen hen losbarst, waar - tot groot verdriet van Cootje - het halve dorp op afkomt, behalve Koos. Als hij zich uiteindelijk vertoont, vloekend omdat hij z'n gulp niet dichtkrijgt, ziet hij nog net hoe z'n moeder in elkaar wordt getremd. Het slot is, dat Koos de kleine toch maar weer opbergt in z'n duivetil op het dak en z'n moeder voor het raam schuift met de woorden: ‘en ga pal voor het raam in je clubje zitten, dan kunnen ze zien dat er aan jou niets schort.’ Moeder Cootje is apetrots op haar zoon, die toch maar overal een oplossing voor heeft, maar bovenal is ze blij dat ze haar Koos weer terug heeft. In dit verhaal is de moeder wat liever en bezorgder, maar ze is minstens zo overheersend. Ze adoreert haar Koos en doet alles voor hem, maar ze eist dat hij ook alles voor haar doet, anders gebeuren er ongelukken. Hij is de enige die het leven voor haar de moeite waard maakt. Ze heeft alles gedaan om hem onvoorwaardelijk aan zich te binden en dat heeft hem klein gehouden. Koos is een tikje infantiel, een goedzak en een moederskindje, die steeds weer terug zal keren naar de moederschoot.

Moeders zijn loeders

Moeders zijn loeders. En grootmoeders ook. Ze zijn egocentrisch en spelen de baas. De manlijke vruchten van hun schoot zijn sullige, goedmoedige lobbesen. In hun jeugd door de mangel gehaald, zijn ze nu gefrustreerd en bang voor vrouwen.

‘Pasdame’ en ‘De laatste klant’ uit *De dansende kater* vormen een tweeluik, waarin dezelfde geschiedenis door twee verschillende personen wordt verteld. In ‘Pasdame’ is de schuwe, wat wereldvreemde Otto aan het woord. Hij is ambtenaar, leeft teruggetrokken, is bang om door een vrouw te worden aangeraakt en bedrinkt zich elke avond. Hij overdenkt zijn jeugd. Met zijn vader Otto senior bezocht hij als kind regelmatig het huis van de prostituée Isabel. Terwijl zijn vader binnen zat (en maf door een gaatje in de krant naar Isabel zat te koekeloeren), moest hij buiten op de brug blijven wachten en was het hem verboden om zich heen kijken. Als z'n vader terugkwam, kreeg hij meestal een draai om zijn oren. Wanneer Otto volwassen is komt hij in contact met dezelfde, nu afstotelijke, tandeloze lichtekooi. Ook hij kan haar - net als zijn vermeende vader - niet meer loslaten en vervolgens vervult zij jarenlang voor een klein bedrag zijn perverse SM-verlangens. Uit haar mond verneemt de lezer in ‘De laatste klant’ allerhande nieuwe details die een andere kijk op de in *Pasdame* vertelde gebeurtenissen geven. Zo komen we te weten, dat Hedwig (Otto's moeder) en Isabel ooit vriendinnen waren (maar dat Hedwig haar vriendin heeft verraden), dat zijn vermeende vader altijd verliefd is gebleven op Isabel en dat Otto verwekt is door de Indische goeroe Pradyumna en niet door Otto senior...

Wat is ware moederliefde?

Het kind Otto was al ongewenst voor zijn geboorte. Niets hadden Hedwig en Isabel nagelaten om hem om zeep te helpen en toen dat niet lukte, riep zijn moeder, dat ze

geen vinger meer naar die dwarsligger zou uitsteken, nooit meer. Toch rijdt hij later als een zoet beertje zijn veel te dik geworden moedertje tot aan haar dood in een rolstoel door de stad. Maar als hij daarna de afgetakelde Isabel opzoekt, verzucht hij, dat ‘zijn geest is platgewalst door de absolute onverschilligheid van het leven.’ Er is voor hem nog maar één manier om zijn geest tot leven te brengen en dat zijn folteringen die de dood ten gevolge kunnen hebben. De inmiddels afzichtelijk kromgegroeide Isabel verschaft hem dat genot met behulp van haar rottinkje.

Deze verhalen zitten niet alleen ingenieuzer in elkaar, ze zijn ook iets treuriger dan de eerdere verhalen. Liefdeloosheid en wraak voeren hier de boventoon en de gevolgen daarvan zijn: een vermorzelde man, met een onderontwikkeld gevoelsleven, die rijp is voor de psychiater. Otto realiseert zich dat hij nooit

kind heeft kunnen zijn en dat hij het leven nauwelijks het hoofd kan bieden. Vrouwen maken iets van het leven, mannen zijn armzalige doetjes.

Perverse wraakzucht

Met 'Pension Rida' uit *De dansende kater* zijn we min of meer terug bij 'Danger'. Er zit bijna dertig jaar tussen de verhalen, maar het is alsof we met dezelfde drie vrouwen uit 'Danger' te maken hebben: een grootmoeder, een moeder en een dochter die de touwtjes in handen hebben. Alleen zijn de rollen nu omgedraaid. In dit geval is oma al dood en ze regeert over haar dood heen, want het is haar portret aan de muur, dat iedereen nog naar haar pijpen doet dansen. Ondanks het feit, dat tante Rita vaak roept: 'Ik ben langzamerhand toch oud en wijs genoeg om zèlf te bepalen hoe ik wil leven', laten zoon Daan en dochter Rita zich nog steeds door haar ideeën ringeloren. Ook de jonge behaagzieke en perverse kleindochter Nancy, die elk jaar naar het treurige pension komt, wordt geïnspireerd door de geest van oma. Ze weet dat ze op oma lijkt. Zij komt om haar oom Daan te verleiden. Nancy weet dat dit misschien volgens normale begrippen onfatsoenlijk is, 'maar voor normale begrippen moet je niet bij mij of bij mijn familie zijn, heb ik intussen geleerd.' Ze voelt zich in haar gedrag door oma gesteund. 'Iemand moet zich toch ontfermen over mijn hulpeloze zoon, die de liefde anders nooit zal leren kennen. Neem hem in je armen, kleintje. Zo spreekt oma tot mij.' Maar dan wordt oom Daan op z'n ouwe dag toch nog verliefd op de pianiste Maeve van Wees, in Nancy's ogen 'een echte graftak, een kwijnende netel die overal steun zoekt.' en 'een geflipte oude vrouw die coke snuift en een heel pak inlegkruisjes per dag verbruikt'. Nancy, die van hun getortel getuige is, gaat zich gedragen als een jaloerse kat en neemt op gruwelijke wijze wraak op haar rivale. Ze bespiedt hen - verkleed in de vergane kleren van oma, alsof ze oma *is* - en op het moment, dat de gelukkige Maeve zich in de badkamer klaarmaakt voor het eerste intieme samenzijn met oom Daan, grist Nancy uit een glas bruisend water het kunstgebit van Maeve weg. Zij maakt de lach van Maeve buit. Ook hier laat de afloop zich niet moeilijk raden.

In dit verhaal is het niet de werkelijke grootmoeder, die als een wraakgodin een ontluikende idylle verstoort, maar de valse, vroegrijpe kleindochter, die in het verhaal als een reïncarnatie van oma wordt opgevoerd. De gedachte in 'Danger', dat de vrouwen in deze familie herhalingen van elkaar zijn, geldt ook hier. De geest van oma heeft de wraakzuchtige en harteloze Nancy ingefluisterd, dat zij het goede moment moet grijpen om wraak te nemen. Zij ontneemt twee bejaarde mensen hun allerlaatste kans op een beetje geluk en vertoont geen spoor van spijt. Integendeel, zij heeft al een nieuwe prooi op het oog: de vriend van haar moeder.

De moeder blijft meer op de achtergrond in dit verhaal, maar ze speelt ongeveer dezelfde rol als in 'Danger'. Ze is eigengereid, heeft haar zoveelste vriend en houdt ervan op deftige partijtjes de mensen te choqueren. Ze vindt haar broer Daan een slome, omdat hij te lang aan moeders rokken is blijven hangen. Of zoals zus Rita het uitdrukt: 'We hebben hem natuurlijk allemaal veel te lang vertroeteld, op het laatst waren we wel vierentwintig uur per etmaal bezig om meneertje koekepeertje een beetje zoet te houden.'

Ook oom Daan is een zwakke, goedige lobbes, lusteloos, mentaal een tikje gestoord en de zoveelste in de rij moederskindjes.

Wraak- en schikgodinnen

Afhankelijkheid en onderdanigheid van vrouwen, eigenschappen die al sinds mensenheugenis aan het zwakke geslacht worden toegeschreven, zijn in het werk van Ruebsamen ver te zoeken. De moeders in haar verhalen zijn dominant en boosaardig, ze hebben lak aan alles en ze zijn wars van burgermansfatsoen. Het zijn krachtige figuren, die alles wat om hen heen plaatsvindt, bepalen. Daar waar iets moois dreigt te ontstaan, grijpen ze - veelal gedreven door wraakzucht - als ware schikgodinnen in, met alle desastreuze gevolgen vandien. Tot op zeer hoge leeftijd ('Dan-

ger'), zelfs na hun dood ('Pension Rida') is hun destructieve kracht nog merkbaar.

Deze loeders van moeders drukken een onuitwisbare stempel op hun nazaten. De dochters aarden - ondanks enige rivaliteit - meestal naar hun moeder of grootmoeder en worden doorgaans net zulke despoten. Dat de moeders echt van hun dochter zouden kunnen houden, heb ik in de verhalen van Ruebsamen niet waargenomen. Bij de zonen ligt het iets anders, omdat zich daar twee mogelijkheden voordoen. Als ze al van hun zoon houden, dan wordt de zoon min of meer verpletterd door die liefde (Koos in 'Op Scheveningen', oom Daan in 'Pension Rida'). In het andere geval wordt de zoon onherstelbaar verminkt door verwaarlozing. (Otto in 'Pasdame'/'De laatste klant') Het resultaat is in beide gevallen, dat de mannen in de verhalen van Ruebsamen zelden normale geestelijk volgroeide mensen zijn. Ze stellen zich afhankelijk van vrouwen op en zijn altijd slappelingen, die goedig en een beetje wereldvreemd in de wereld staan (niet voor niets worden ze vaak met beertjes vergeleken). Meestal lijkt er bovendien een steekje aan hen los.

Het is verbazingwekkend, dat de kinderen zich niet losmaken van hun moeders. Kennelijk blijft er - omdat ze niets anders hebben en ook niet in staat zijn om andere contacten op te bouwen - een band bestaan tussen moeder en kind.

Uiteindelijk zijn de verhalen tragikomisch. Komisch door de aanstekelijke, hilarische verteltrant en tragisch - soms zelfs grimmig - door de liefdeloosheid en de menselijke onmacht die Ruebsamen ons, bijna ongemerkt, want vrolijk en aangenaam verpakt telkens weer voortovert.

Coen de Jonge
Het vogelvrije werk van Simon Vinkenoog

De journalist Philip Freriks maakte onlangs (in december 1994) voor De Volkskrant een pelgrimstocht in de buurten van Parijs, waar de jonge honden van de vaderlandse kunstwereld na de bevrijding in 1945 naar waren uitgeweken. Bij dat artikel was een markante foto (van Ed van der Elsken) afgedrukt van Simon Vinkenoog; een romantisch beeld: de jonge dichter, opgaand in zijn tikwerk - mogelijk een aflevering van de rondzendbrief Blurb - met vóór hem zijn toenmalige Muze, liggend op het bed, verzonken in een tijdschrift over kunst. Zo werd letterkundige geschiedenis geschreven.

Levende legende

Dat was in het begin van de jaren vijftig; maar ook latere decennia kenden gebeurtenissen waar Vinkenoog zich met hart en ziel in stortte. De rol van het grensverleggende tijdschrift Randstad - waarvan hij in de jaren zestig redacteur was - werd kortgeleden al uitgebreid belicht. Maar Vinkenoog beperkte zijn activiteiten niet uitsluitend tot de literatuur; toen in 1967 het eerste Naakt expliciet op tv getoond werd - Phil Bloom in het programma *Hoepla* - zat op de achtergrond Vinkenoog, nieuwsgierig blikkend naar de op het bloot inzoomende camera. Rebelse maatschappelijke bewegingen als Provo konden op zijn sympathie en daadwerkelijke steun rekenen. Hij werd een belangrijke schakel van de new age-beweging. Een ‘dichter van de straat’, in het brandpunt van de samenleving. Vinkenoog is uitgegroeid tot een icoon, een symbool van de vernieuwing in ons culturele leven na de tweede wereldbrand en voor velen een levende legende.

Op dat etiket zal de auteur niet tuk zijn; met de legendevorming dreigt immers ook verstarring, het vasthouden van een *image*, de plicht tot beantwoording aan het beeld dat de buitenwacht heeft opgebouwd. Zo'n vooruitzicht is voor Vinkenoog ongetwijfeld een benauwenis; zijn leven stond altijd in teken van de vrijheid, van de luxe om ieder moment iets anders te kunnen kiezen. Hij had geen boodschap aan opgestoken vingers of aan de maatschappelijk voorgeschreven kluisters, die veel mensen zich na de oorlog weer gehoorzaam zouden laten omleggen. En zo was toen het geestelijk klimaat; *‘stuffy’*: saai, bekrompen, duf en benepen. De cultuur maakte zich op om de lijn uit de jaren dertig door te zetten. Een monstrueuze oorlog was net afgelopen, maar de les daaruit was niet geleerd. Nederland gordde zich weer tot de strijd, tot zijn eigen oorlog in Indië. Wie daarover na durfde te denken, sloeg de wanhoop om het hart. Wie waagde, ging weg, naar de magneet van vrijheid en artisticiteit bijvoorbeeld: Parijs! Simon Vinkenoog was een der eersten; in 1948 ging hij over de grens.

Weerslag en neerslag

Vinkenoog is geen oeuvrebouwer, althans niet in de betekenis die meestal aan dat begrip wordt gehecht. Auteurs die jarenlang werken aan een gestaag uitdijend literair heelal, die hun ficties dienstbaar maken aan een groots bouwplan, waarvan elke nieuwe constructie zich hoort aan te sluiten bij het voorgaande; dat zijn de echte oeuvre-metselaars, die met koele distantie aan hun eigen eeuwigheid bouwen. Zo niet Simon Vinkenoog. Voor hem is literatuur, en zeker de dichtkunst, een zaak van leven, liefde en dood - geldend voor élk moment, en zeker niet met het oog op het nageslacht geschreven. Voor hem telt veel meer *the spur of the moment.* Tegen de neerlandica Famke Damsté, in een radio-uitzending over *poetry & jazz*, zei hij: 'Poëzie is weerslag en neerslag van al wat ik beleef, het gaat samen met alles wat ik doe'. Een houding die meer energie kost dan die van de gemiddelde zondagmiddagdichter. Maar daarnaast zijn er

andere, soms buitensporige, bezigheden: tenslotte moet er brood op de plank. De laatste jaren manifesteerde zich vooral de beeldend kunstenaar Vinkenoog, met tekeningen die in het kunstboek *Louter genieten* (1993) werden gebundeld. Zoals in veel andere experimentelen, zit ook in Simon Vinkenoog een dubbeltalent verborgen. Maar dichten was altijd de kern: ‘Toch zie ik mezelf in de eerste plaats als dichter. De rest is hobbyisme en geld in de kassa.’ Veel vroeger, in 1950, stelde hij het in een brief aan zijn eerste uitgever net zo: ‘Dichten is niet mijn broodwinning al is het mijn bestaansreden’. Dichter voelde hij zich al vroeg:

> ik was als kind/bij moeder thuis/de haren in mijn ogen/de voeten in het lauwe/water/en het eerste gedicht/als een bromvlieg om mijn hoofd
> (fragment uit *Jeugd*, Wondkoorts, 1950)

‘Poëzie ontdekte ik in mijn achterhoofd, meer als klank en melodie, ritme en naderhand als rijm en taalschat’ (brief van november '94). Misschien leerde hij het zingen al bij zijn geboorte, toen de eerste ademtocht op zich liet wachten en de eerste schreeuw zich pas na enkele hardhandige bewerkingen kon vrijmaken. De adem werd een belangrijk element in Vinkenoogs werk; de prosodie, een begrip waar in de Nederlandse poëzie weinig mee wordt gedaan en dat vooral in het latere dichtwerk van Vinkenoog een opvallende functie zou krijgen.

Formatie der vijftigers

Maar eerst, eind jaren veertig, moest hij het dichterlijk instrument, de taal, nog zien te beheersen: ‘ik ken de woorden van de taal niet die ik spreek/en verwonderd zie ik mijn gedachten na’ - de eerste regels van het eerste gedicht dat is opgenomen in de

representatieve bloemlezing *Simon Vinkenoog - Dichters van Nu 4* (1994). Ze werden geschreven aan het begin van zijn Parijse jaren, 1948-1956. In Parijs raakte Vinkenoog met vele kunstenaars bevriend, onder meer met de schilders Appel en Corneille; dat leverde weer nieuwe relaties op, zoals de jonge Vlaming Hugo Claus. 'Die wist alles. Had zo veel gelezen, zo veel films gezien. Die was al bevrijd', zo stelde Vinkenoog. Een netwerk van historische contacten werd gesponnen. In 1949 kreeg Vinkenoog werk bij de UNESCO als 'special requests documents officer'; een functie waarbij hij zijn organisatorische en archiverende talenten kon laten gelden. De UNESCO-functie

strekte zijn nieuwe vrienden tot voordeel: het werk bood hem de kans allerlei levensbenodigdheden in te kopen met aanmerkelijke kortingen.... Hugo Claus: 'De bron was altijd Simon, een graag geziene gastheer'. Het pakpapier van de UNESCO bleek zeer geschikt als materiaal voor de broodarme schildervrienden. Twee culturele bevrijdingsbewegingen, die van de schilderkunst (de Experimentele Groep, later COBRA) en van de dichtkunst vonden hier een gelijktijdig begin.

Dat eerste jaar in Parijs werd Vinkenoog ziek; een half jaar lang hield een pleuritis hem op het bed vast. Hij las alles wat hem voor de voeten kwam, vooral de surrealisten. Het bleek een rijke voedingsbodem voor nieuwe activiteiten, zoals het inmiddels legendarische tijdschrift Blurb. Vinkenoog: 'Ik had van alles gelezen, maakte me kwaad over allerlei dingen, wilde mijn verhaal aan anderen kwijt, maar kon er in de bestaande media geen kant mee op. Daarom besloot ik er zelf maar vorm aan te geven.' Blurb was een eenmansonderneming van acht pagina's, eigenhandig getypt en naar Nederland gezonden. Na twee nummers kwam er een verrassende response: de eerste nummers van het gelijkgestemde tijdschrift Braak, dat geredigeerd werd door twee jonge Amsterdamse dichters, Remco Campert en Rudy Kousbroek. Volgens Campert opgezet 'zoals een andere jongen graag postkantoortje speelt'.

In Blurb investeerde Vinkenoog al zijn woede en belezenheid. Aflevering 6 mengde zich volop in de discussie die in Nederland over de jonge dichtkunst was uitgebroken, naar aanleiding van een enquete in het weekblad Elsevier. Vinkenoog hield in zijn blad een eigen onderzoek, waarbij hij reacties verzamelde van onder meer W.F. Hermans, Remco Campert en Paul Rodenko. Conclusie: de nieuwe poëzie bestaat!

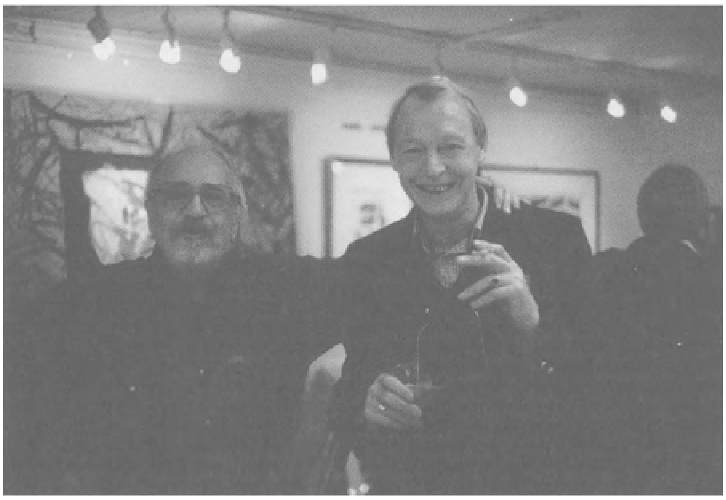
In aflevering 7 van Blurb (van april 1951) nam Vinkenoog een aanloop naar een activiteit die hem zijn historische positie in de nederlandse letterkunde zou bezorgen. Blurb 7 bevatte gedichten van o.a. Lodeizen, Rodenko, Andreus en Claus en was bedoeld als 'bewijsnummer' voor de nieuwe poëzie. De bundeling bracht uitgever A.A.M. Stols op het idee een officiële bloemlezing met werk van nieuwlichters uit te brengen. Vinkenoog herinnert zich: 'De man was te oud om nog iets van de nieuwe poëzie te begrijpen. Hij zag wél onze inzet en talent, hij ging rond en deelde contracten uit links en rechts. Hij was er wél de Bezige Bij te slim mee af, zo vroeg al. Bij de Bij lagen al jaren twee bundels van Lucebert op uitgave te wachten [...].' Vinkenoog kreeg de opdracht voor zo'n bundeling en dat leidde in oktober 1951 tot de roemruchte bloemlezing *Atonaal* - die de nieuwe dichters zou samenbinden, ze een groepsnaam bezorgde, en die vele jongeren naderhand zou aansteken met poëzie. Journalist-filmer Jan Vrijman: 'Wat vaak over het hoofd gezien wordt: het was Símon die de Vijftigers gestalte gaf. Híj stond centraal, hij legde de contacten, hij zat overal achteraan, hij voelde aan wie vernieuwend bezig was en wie niet.' (bij een vernissage te Haarlem, november 1994)

Vinkenoog nam in de eerste druk de volgende dichters op: Hans Andreus, Remco Campert, Hugo Claus, Jan G. Elburg, Jan Hanlo, Gerrit Kouwenaar, Hans Lodeizen, Lucebert, Paul Rodenko, Koos Schuur en uiteraard zichzelf. Opvallend afwezig in dit lijstje was Vinkenoogs Parijse kompaan Rudy Kousbroek - die zich revancheerde door de bundel in Critisch Bulletin van december 1951 een negatieve beoordeling te geven. Het was het begin van een aantal 'brouilles'. Het boekje had de aantrekkelijkheid van het nieuwe en straalde dezelfde onweerstaanbare frisheid uit als het werk van de verwante experimentele schildersgroep. *Atonaal* bleek achteraf een literair cultuurmonument dat de vernieuwing een hechte basis zou geven, vooral

ook door het verzet tegen de toen gangbare poëzie, waarin het 'klein geluk' gecultiveerd werd - een recalcitrantie die in Elseviers Weekblad tot een ongekende aanval van de gerenommeerde dichter (en voetreiziger naar Rome) Bertus Aafjes leidde; Aafjes vergeleek de groep met een horde binnenmarcherende S.S.-ers....

De nieuwe poëzie brak hardhandig met wat voordien aanvaard werd. Het zich afzetten tegen als overleefd beschouwde versvormen, het weglaten van formele structuren en ordeningsmiddelen, de brutale, vaak complexe beeldspraak en de gewaagde neologismen, het associatief bijeenbrengen of op elkaar

laten stoten van woorden - dat bracht sommige cultuurdragers tot grote woede. Ook de toon, die als nihilistisch werd geafficheerd of te weinig vaderlandslievend, droeg daaraan bij. Lucebert nam stelling tegen de agressie die losbrandde in Nederlands-Indië, en Vinkenoog gaf omonwonden uiting aan zijn haat en minachting ten opzichte van de Nederlandse samenleving en cultuur.



Met Jan Vrijman, Gallery Arts Images, Haarlem (23-10-1994) (foto: Ingrid de Jonge)

Debuut als dichter

Intussen was Vinkenoog officieel als dichter gedebuteerd. Eind 1950 kwam zijn bundel *Wondkoorts* uit in de serie *De Windroos*, opgezet door uitgever Ad den Besten. Na een uitvoerig onderhandelingsproces kreeg Vinkenoog op 30 december 1950 zijn eerste exemplaar in handen en de kritiek bleek welwillend. *Wondkoorts* kwam uit als nummer VIII van de serie. Ondanks dat hoge nummer was het een van de eerste echte Vijftiger-bundels; alleen de in 1950 al overleden dichter Hans Lodeizen ging Vinkenoog in 1949 voor met de bundel *Het innerlijk behang.*

Vinkenoogs debuut bevat een opmerkelijke dichtheid aan sterke verzen en een veel rijker scala aan thema's dan bij verschijning werd waargenomen. *Wondkoorts* wel werd aangeduid als de ‘haat-bundel’ - een veel te smalle benadering, mogelijk opgeroepen door de eerste zinnen van het openingsgedicht Afrekening:

> ik was de haat/de adem van de dood

Ze komen in *Wondkoorts* inderdaad pregnant naar voren, motieven als weerzin, rancune en haat (en sporen van zelfhaat, goedbeschouwd), maar daarnaast hebben heel andere elementen, ook traditionele, een duidelijke

plaats. Ontroering bijvoorbeeld, een gevoel van vervreemding en een vaag heimwee. En overal tussendoor woekert de angst, wellicht een meer centraal thema dan de haat; dat laatste woord valt zo vaak, dat het langzamerhand gaat functioneren als een schild, een pose. De haat is het masker, de angst is echt. *Wondkoorts* bevat ook gedichten waarin Vinkenoog de essentie van het beeldend werk van kunstenaars in woorden trachtte te vangen. Met dit soort werk zou Vinkenoog zich in zijn loopbaan nog veelvuldig bezighouden. Hij werd zelf al snel onzeker over zijn debuut. De criticus H.A. Gomperts zag dat anders en vergeleek de jonge dichter zelfs met Arthur Rimbaud. De hoofdtoon van de reacties had als kern: dit is poëzie die hoort bij deze tijd. Diezelfde houding nam de kritiek aan bij Vinkenoogs tweede bundel, met de onherbergzame titel *Land zonder nacht* (1952). Opvallend was de kritische opstelling van Remco Campert: hij vond de bundel te breedsprakig en ietwat pathetisch. Men sprak elkaar niet naar de mond, destijds.... De schrijver Bordewijk daarentegen schroomde niet termen als ‘prachtig’ en ‘voortreffelijk’ te gebruiken. *Land zonder nacht* bevatte een aantal gedichten die veel langer waren dan die in *Wondkoorts*, een verschijnsel dat in de tussenliggende jaren al was aangekondigd door het honderden regels lange gedicht ‘De barometer staat op god’. De volgende uitgave zou nog drastischer afwijken van de doorsnee-poëziebundel: de ‘proeve van waarneming’ *Heren zeventien* (1952-1953). Een literaire daad die totaal afweek van datgene waar Vinkenoogs bentgenoten op dat moment mee bezig waren en die mede geïnspireerd was door buitenlandse voorbeelden als Ezra Pound en T.S. Eliot. *Heren zeventien* was een ambitieuze onderneming, die zinnen bevatte die het waard zijn in ons collectieve geheugen opgeslagen te worden. De slotzin heeft nog niets van zijn mysterie heeft verloren:

> Wij gaan. In mededeelzaamheid. Of later.

Goedbeschouwd was dit taalbouwsel opgezet op een manier die tot op dat moment in ons land nauwelijks voorkwam. De kritiek was - daardoor? - niet mals; men vond het te moedwillig, te rommelig en te opzettelijk experimenteel. Pas later ontstond meer waardering voor dit ongewone werkstuk. J.A. Dautzenberg in De Volkskrant van 22 juli 1988: ‘Een van de beste dichtwerken van de hele beweging van Vijftig’. Vervolgens verscheen de bundel *Lessen uit de nieuwe school van taboes,* met poëzie uit de periode 1953-1954. Vergeleken met *Land zonder nacht* klonk deze bundel desolater en onbarmhartiger. De poëtische inspanningen moesten noodzakelijkerwijs leiden tot iets volkomen anders dan traditionele poëzie.

> weerbaarheid en angst/die leidt tot recht op wartaal/vluchtend op de toppen
> van de tong

Het experiment dus. Gerrit Kouwenaar vond het een sterke bundel, met ‘zeer levende menselijke poëzie’. Zijn analyse raakte de kern, namelijk dat het er Vinkenoog om ging ‘het menselijk bestaan bloot te leggen, de existentie te ontdoen van alle tarra van moraal, taboes en hypocrisie.’

Over de prozagrens

Ondertussen had Vinkenoog een nieuwe pijl op zijn boog gelegd. Hij was begonnen aan een roman. Met *Zolang te water* (1954) manifesteerde hij zich ook als prozaschrijver, en weer baarde hij ophef en rumoer. Hij had er met enorme discipline aan gewerkt. Bert Schierbeek: ‘Wat er ook mocht gebeuren, elke avond schreef Simon een uur aan zijn boek. Hij was er van '52 tot '54 mee bezig.’ *Zolang te water* kreeg de toon van *Wondkoorts*: dezelfde gevoelens van onmacht, zinloosheid, wanhoop en angst. De grens tussen het poëtische domein en dat van het proza was bij Vinkenoog toen al zeer open. Het boek was een autobiografisch relaas, ‘een alibi’ zoals de ondertitel aangaf; het leidde tot spontane uitbarstingen van woede, maar ook tot jubelende bewondering. Het was vooral de inhoud, het gedrag van de hoofdpersonen, die bij veel tegenstanders de diepste emoties losmaakte. Men vond ze lamlendig en willoos, zonder idealen en gespeend van besef van de gangba-

re normen en waarden. Voor een deel had men gelijk, zij het op een andere manier: jonge lezers identificeerden zich niet zozeer met het nihilisme in het boek, maar meer met de ongebonden levensstijl, de geur van vrijheid die erin doorklonk. Met *Zolang te water* leverde Vinkenoog een voorhoedegevecht; hij baande de weg voor een vernieuwde literatuur, die in de jaren daarna de literaire wereld zou gaan domineren. Veelzeggend was de positieve beoordeling van een gevestigd schrijver als Louis-Paul Boon, die vond dat het boek 'dieper en overtuigender dan *De Avonden* (zegt) dat deze jeugd aan haar lot werd overgelaten, nadat men ze niet meer met het bekende kluitje in het riet kreeg.'

Simon Vinkenoog

Bast

Ik zie je mens
Ik voel je boom

Ik ben je spiegel
Ik ben je broeder

Ik word je huid gewaar
Ik ben je bast

Ik ben de wind
Ik geef je regen

Ik ben het donkere bos
Ik ben het duister verlangen

Ik maak je voelbaar
Ik voel de huiver van je adem

Ik ben je vader en moeder
Ik ben je kind

Ik sta geworteld in de aarde
Ik heb op aarde leren lopen

Ik heb op je gewacht
Ik maak mijn opwachting bij je

Betast mij. Beroer mij.
Ontroer mij. Ik ben je oppervlak.

Ik leef en laat leven
Ik leer met je leven

Omarm mij. Voel mijn mededogen.
Verwarm mij. Zet mijn ogen open.

Ik wens je het eeuwige leven
Ik leer je hier en nu te leven

Springlevend, huid en haar

Levenssappen bladerdak

Hoe dichterbij hoe verder diepten
Ik zit je op de huid

Ik leer je wat schoonheid is
Ik ben getuige van je ontroering

Ik heb het zaad in de aarde gelegd
Ik heb een boom opgezet

Ik heb je bij de hand gevat
Geef mij armen om je te omhelzen.

Vinkenoogs tweede roman *Wij helden* (1957) kreeg een vergelijkbare ontvangst. De nadruk in de reacties lag nu - ogenschijnlijk - op meer literaire argumenten. Ook *Wij helden* was doorregen met autobiografische elementen, hoewel het boek meer fictie bevatte, on-

der meer door de keuze van een iets oudere hoofdpersoon. De reis die Vinkenoog eerder naar Zuid-Amerika had gemaakt bood hem een deel van de stof; daarnaast ging het om oorlogservaringen, van een soort dat de auteur zelf niet lijfelijk had meegemaakt. Schuld, afgeschoven op anderen, niet verwerkt; projectie, onbehagen - thema's die in *Wij helden* aan de orde werden gesteld. De brutale vertelwijze bood wellicht weer aanleiding tot ongeremde agressie; maar weer was het Louis-Paul Boon die voor tegenwicht zorgde: ‘Wat hem ooit bezig hield, doorspeurde hij tot de uiterste zenuw’.

(foto: Hans Vermeulen)

In 1962 verscheen *Hoogseizoen*, door sommige recensenten beschouwd als het Nederlands pendant van Jack Kerouacs *On the road.* Het boek werd stukgelezen en reikhalzende jongeren in de provincie vonden in deze ‘Amsterdamse zedenschets’ een uitweg uit de sullige saaiheid van hun omgeving. *Hoogseizoen* was een cult-boek. Vinkenoog gaf daarmee een niet weg te cijferen impuls aan de creatieve ontplooiing van talloze jongeren. Hij zag de roman later als de afsluiting van een periode: ‘*Hoogseizoen* is 't boek van een onvolwassen roker.’ Voor deze roman werd teruggegrepen op de technieken uit *Zolang te water*: associaties, improvisaties, het doorbreken van de chronologische volgorde - allerlei procédé's die in de surrealistische praktijk allang bekend waren, maar in Nederland nog weinig geïntroduceerd. *Hoogseizoen* bood nog meer; een verborgen structuur, die volgens Kees Fens bestond uit in elkaar grijpende, kleine en grote cirkels. Maar het ging niet in de eerste plaats om die ordening. Vinkenoog hanteerde een associatieve en discontinue schrijfwijze, in aansluiting op *cut up*-technieken die door Jack Kerouac en William Burroughs waren gebruikt. Er werden onorthodoxe middelen gehanteerd om aansluiting bij het onderbewustzijn te verkrijgen: de jazz, en het lidmaatschap van de marihuana rokende

minderheid. *Hoogseizoen* was in feite onderzoek; door de excentrieke Leidseplein-werkelijkheid vast te leggen, verwierf de 'ik' houvast om een nieuwe wereld binnen te gaan. Een transmissieboek, een werk waarin overgeschakeld werd naar een nieuwe mentaliteit, een nieuw tijdperk. Deze drie romans (waarvan de onderlinge samenhang rechtvaardigt om ze weer eens, maar nu als een geheel, bijvoorbeeld in een omnibus uit te brengen) waren nodig geweest om een nieuwe houding te verwerven.

De wending van de jaren zestig

In de poëziebundel *Spiegelschrift* (1961) zou eenzelfde wending als in *Hoogseizoen* zichtbaar worden. De bundel droeg als ondertitel de aanprijzing *'gebruikslyriek',* vormde een poëtische afspiegeling van *Hoogseizoen*, maar bevatte een veel breder scala aan onderwerpen. Het ritme onderging veranderingen, werd op 'on-mooie' plaatsen doorbroken, dwars tegen de de draad in. Het was alsof de veranderingen in de jazz van dat moment hun invloed op Vinkenoogs prosodie gingen uitoefenen. Die ontwikkeling ging na deze bundel verder. De poëzie mocht ook een toegepaste functie krijgen: nu létterlijk gebruikslyriek. In *jazz & poetry* werd het gedicht een dienstbaar deel van het geheel; de dichter als een van de solisten op het podium (de jazzclub Sheherazade te Amsterdam), de poëzie op de plaats van de blazer, de improviserende *frontman.* Vinkenoog ontstak - naar Amerikaans model - een nieuwe rage, die zich in de jaren daarna over het land zou bewegen, in talloze jeugdcentra en festivals. De jazzgedichten, onder de titel *Gesproken woord*, vormden de afsluiting van de kloeke bundel *Eerste gedichten* waarin Vinkenoogs poëtische oeuvre tussen 1949 en 1964 werd samengebracht.

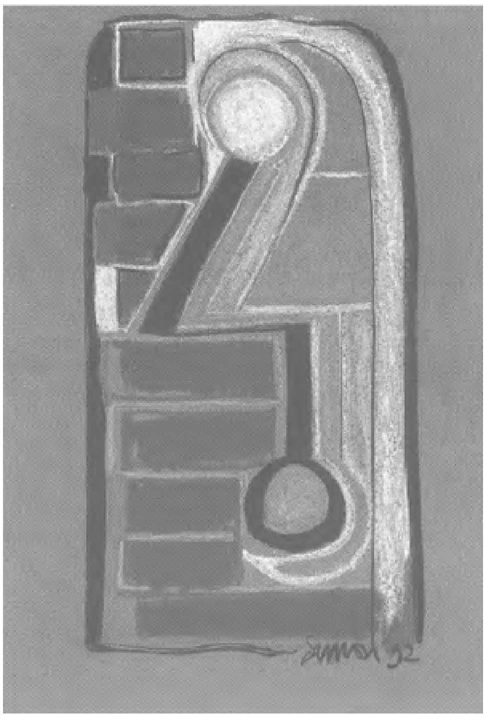
Vinkenoog gaf er in deze periode tevens blijk van - mede op grond van de redactionele vaardigheden die hij in 1956 na zijn terugkomst uit Parijs opdeed bij het weekblad de Haagse Post - dat hij 'toegepast' kon werken op het snijpunt van journalistiek en literatuur. *Het verhaal van Karel Appel* uit 1963 was een overtuigende geschiedschrijving van de experimentele kunstenaarsgroep die zich verenigde onder de naam Cobra; tegelijkertijd was het een hommage aan een oude vriend. Een ander menselijk document, op bepaalde momenten ronduit ontroerend, was *Leven en dood van Marcel Polak.* Over Polak had Vinkenoog in 1956 al eens in Podium gepubliceerd. Het mededogen van Vinkenoog was treffend en stond mijlenver van de gistende walging in het werk uit zijn eerste periode. Mededogen en liefde - ze culmineerden in 1965 in een lijvig boek, het opzienbarende 'dagboek' *Liefde.* Dagboek? Veel meer dan dat. De auteur zelf: 'Wat is het? Biecht-dagboek-essay-gedicht-betoog-autobiografie-journalistiek-mystiek. Het zij zo.' *Liefde* doorbrak verschillende grenzen. Er werd definitief afscheid genomen van een periode, van een houding, een kijkwijze. *Zeventig dagen op ooghoogte* luidde de ondertitel; van 26 februari tot en met 5 mei 1964 (Bevrijdingsdag?) hield Vinkenoog al zijn gedachten, ontmoetingen, handelingen en invallen bij. Vijftien jaar na Vijftig bracht hij Luceberts 'ruimte van het volledig leven' opnieuw daadwerkelijk tot uitdrukking, en demonstreerde daarmee een waarachtige experimenteel te zijn gebleven. Het boek viel met de deur in huis: Vinkenoog had

God gezien, en getuigde daarvan al op de eerste bladzijde. Paul de Wispelaere: 'Het is een explosie van openbrekend, verblijd, verrukt, extatisch levensgevoel'. Het boek bevatte 'pop-art-proza', dat nu en dan overging in poëzie, maar bood ook een nieuwe vorm van bewustzijn. Een boek met een doel, verder dan de literatuur: verandering van de lezer, opheffing van de angst, verbetering van de maatschappij. Het maakte Vinkenoog tot een goeroe, een moderne bard. Ook voor zijn puur-dichterlijke werk zou deze omslag grote betekenis hebben. De dagboek-achtige vorm zou hij nadien nog verschillende malen hanteren: 'Ik ben geen bedenker van verhalen, ik schrijf over mijn eigen leven, noem me maar een *raconteur.*' Boeken als *Aan het daglicht* (1971), *Tegen de wet* (1980) en *Stadsnatuur* (1986) kregen elk een dagboekachtig uitgangspunt, zij het op verschillende manieren uitgewerkt. In *Stadsnatuur* dat zeer treffend; de toenemende ongedurigheid van de ik-per-

soon, temidden van allerlei bonte belevenissen, de jacht op stukjes inkomen, het herhaaldelijk voorkomende (en bijna tot symbool uitgroeiende) lichamelijk ongemak, dat alles gaat werken als aankondiging van een onherroepelijke verandering. De (zoveelste) echtscheiding, maar ook de wending naar een inniger omgang met de natuur.

Lang daarvoor, in de jaren zestig, raakte Vinkenoog bevangen door een koortsachtige dadendrang. Psychedelische ervaringen, nieuwe contacten en (innerlijke) vergezichten gaven de stoot tot een veelbewogen reeks activiteiten, die voor het grootste deel buiten het keurig onderhouden gazon van de officiële letterkunde bleven. Hij stelde tijdschriftnummers samen over avantgardistische kunst (Randstad 11/12, *Manifesten & Manifestaties*, 1966) en psychedelische ervaringen (Maatstaf 10/11, *LSD 25*, 1967). Hij bracht op 28 februari 1966 een stoet van dichters bijeen in een historische sessie bijeen (*Poëzie in Carré*), een impuls voor vele, vele dichtersfestivals nadien. Zijn extase over de nieuwe geestelijke ontdekkingen kreeg vorm in enkele verzamelwerken, zoals de omvangrijke en kleurrijke bundel 'ontdekkingsreizen naar de waarheid' *Weergaloos,* de iets minder dikke opvolger *Levend licht* en de handgeschreven I Ching-bewerking *Tussen wit & zwart.* In dit soort boeken en door middel van vele vertalingen gaf hij zijn leeservaringen weer, doorspekt met enthousiast commentaar, dat zich niet zelden tot een poëtische toon verhief.

Pas in 1971 kwam weer een poëziebundel uit, *Wonder boven wonder.* Een getuigenis over ervaringen die voor buitenstaanders moeilijk te doorgronden zijn. Geen broze weemoed, geen noeste klinknagelarbeid, geen beschaafde verhulling. Ook de thematiek werd ongewoon; niet die van de Hollandse huis- en slaapkamer, de lichte treurnis en regenachtige weemoed, maar inzichten van verre continenten en andere culturen. Geen cynisme, geen spleen, geen ironie. Met *Wonder boven wonder* maakte Vinkenoog zich definitief los van de respectabele letterkundige wereld. Zijn werk werd oeverloos; geen grenzen meer tussen leven en werken, tussen de domeinen van de kunst, arbeid en bestaan; hijzelf werd een doorgever, een mediator.



Gesproken woord

Aan Simon Vinkenoog de eer dat de gewenning aan ‘gesproken poëzie’ sterk is toegenomen. Het was Vinkenoog die de eerste connecties legde met de ‘beat generation’ - de Amerikaanse dichters die al in de jaren vijftig experimenteerden met muziek en poëzie. ‘Heilige barbaren’ als Gregory Corso, Pe-

ter Orlovsky en Allen Ginsberg. Ginsberg zou hij later vertalen, met als resultaat de bundel *Proef m'n tong in je oor* (1966). Ook bij Vinkenoog komt orale poëzie in al haar facetten aan de orde. Zijn teksten bevatten - vooral in de jaren zestig en zeventig - legio aansporingen, oproepen, aanwijzingen en opdrachten, onder aanwending van een arsenaal aan retorische middelen. De magiër riep op tot liefde, tot inzicht, tot het deelachtig worden aan pas verworven geheimen. Het werd de gouden draad in zijn werk. Net als Ginsberg wendde hij hypnotiserende herhalingen aan, buiten de perken stromende retoriek, ongeremde uitroepen en een pulserend ritme. Verheven reciteerpoëzie om ruimhartig voor te dragen, als een zingzeggende moderne druïde.

Veel van Vinkenoogs dichtwerk was echter in de ogen van literaire machthebbers minder geschikt voor traditionele bundeling. Er bestaat kennelijk kunst, in dit geval orale poëzie, die zo idiosyncratisch is, dat ze zich onttrekt aan registratie. En als dat toch gebeurt, is dat vaak een gebrekkige neerslag van de feitelijke gebeurtenis. Voor veel orale gedichten van Vinkenoog heeft dit gegolden. Voor veel ander werk ook niet; hij hield een bont palet tot zijn beschikking, kon tappen uit vele vaatjes. Zijn redacteurschap - tot op de dag van vandaag - van het esoterische tijdschrift Bres is een uitdrukking van zijn veelzijdigheid. Het engagement met allerlei sub-culturele bewegingen, zijn bemoeienis met ‘new age’-ontwikkelingen (ver voordat die benaming een nietszeggend modebegrip werd) - dat alles bleek geen aansluiting te vinden bij de letterkundige *mainstream.* Hij werd gezien als roekelozer, avontuurlijker, grensverleggender dan de meeste andere literatoren - maar vaker nog als *wild.* Zijn dichtwerk werd als gevolg daarvan erg versnipperd gepubliceerd - of helemaal niet. Het vrijheidslievende werk van Vinkenoog werd vogelvrij: niet meer serieus genomen, verwaarloosd en onvoldoende op de eigen mérites beoordeeld. De voortekenen daarvan dienden zich al aan bij de ontvangst van *Wonder boven wonder,* de bundel die de nieuwe thematiek, de nieuwe stijl, de nieuwe openheid demonstreerde - maar die niet of nauwelijks door critici werd aangeroerd. *Wonder boven wonder* bevatte veel poëzie die voor vertolking in sociale situaties was bedoeld. Veel anecdotes en gelegenheidspoëzie: zelfs een (onlangs op cd opgenomen) popsong voor Boudewijn de Groot over de Vliegende Hollander. Het was een verzameling waarmee de kritiek geen weg wist en waar ze dus - voornamelijk - het zwijgen over deed. Mystiek, occultisme, paranormale verschijnselen, het waren thema's die recensenten niet wilden accepteren.

Eenzelfde lot was ook latere bundels beschoren. *Mij best* uit 1976 bijvoorbeeld; een verzameling die vergeleken bij *Wonder boven wonder* een meer ingehouden indruk maakte, een soberder en smaller repertoire (misschien door een strenger selectie?) maar die toch weinig aandacht kreeg. De eerste regel van het eerste gedicht was velen misschien al te veel, in die jaren toen de no nonsense-golf aanzwol:

> Pas op! Pas op! Ik zie ze vliegen!

Na deze bundel nam de versplintering toe - niet in het oeuvre zelf, de dichter bleef dichter, en de stroom droogde niet op - maar wel in de verspreiding daarvan. Het zicht op de ontwikkelingen in Vinkenoogs werk werd daardoor lastiger. Wie op die verspreide publikaties de hand wist te leggen, kon de consistentie in het werk - de trouw aan zijn beginselen, en de variaties daarin - wel degelijk waarnemen. In de lichtvoetige prozabundel *Het huiswerk van de dichter* (1978) maakte hij de lezer

deelgenoot van ‘wat dichterlijke vrijheid inhoudt, het gedicht moet je even uittillen boven het dagelijkse zelf, even een nieuwe intrede in de loop der dingen, even swingen met versnellingen, even dartelen in de taaltuin, even oog in oog met kosmische begrippen - die tenslotte achter alle fenomenen steken’.

Met *Bestaan en begaan* (1979) gaf hij weer een bundel uit waarin de thematische breedte van de twee voorgangers werd bevestigd. Uiteraard veel spreekteksten, ingeleid door motto's van enkele levenslange gidsen: Paul van Ostayen, Ezra Pound en Allen Ginsberg. Kernwoorden: vrij - naakt - licht - vuur. Liefde en God. En het zoeken naar zuiverheid - dat zich als thema tot op de dag van vandaag

zou handhaven en versterken. Na enkele kleinere bundels, zoals *Voeten in de aarde en bergen verzetten* uit 1982, waarin de brede poëtische armslag onbeperkt tot uiting kwam, diende zich aan het eind van de jaren tachtig weer een wending aan. *Op het eerste gehoor* uit 1988 bevatte een opvallend aantal kleinere gedichten. Enkele daarvan, melancholiek-schrijnende observaties, deden wat hun toon betreft bijna aan Remco Gampert denken:

> Hoe je de maaltijd hebt laten staan,
> het gezelschap liet voor wat het was,
> omdat je uitgesproken, uitgekeken was.

In Vinkenoogs jongste werk is een sterke neiging tot inkeer te vinden, tot het bewerkstelligen van een essentiële eenheid, tussen mens en natuur, tussen leven en dromen, tussen het hier, hiernaast en hierachter. Kenmerk van de poëzie die in de laatste jaren ontstond, is dat de gedichten hoe langer hoe meer worden 'uitgekleed'. Diezelfde neiging kenmerkt Vinkenoogs proza: een verbluffende soepelheid, een vooruitsnellend ritme waarvan de techniek eens goed bestudeerd zou moeten worden. Vinkenoog zoekt kennelijk naar sublimatie, naar een kern met een zo groot mogelijke zeggingskracht. Het gedicht 'Bast', bijna aan het eind van de bloemlezing *Dichters van nu 4*, is daar een voorbeeld van.

De bron is nog lang niet opgedroogd. Ook het werk van Vinkenoog vormt een oeuvre; weliswaar verspreid, vaak niet gebundeld en zich vertonend in een waaier van gedaanten - maar met een intrinsieke samenhang. Een oeuvre als het leven zelf, open en bloot, met alle hoogtepunten en zwakheden. Het werk van iemand die zichzelf gebruikt als proefpersoon voor een experimenteel bestaan; een levenswerk dat gelezen, gezien én gehoord mag worden. Zoals hij zelf aangeeft over zijn activiteiten als performer:

> verorber de dichter,
> eet hem op.

Robert-Henk Zuidinga
Taal in de letteren

Gonorroea komt van het Griekse *gonorroia* (zaadvloeiing) en AIDS is het acroniem van *acquired immune deficiency syndrome*, maar syfilis heeft een literaire origine: het medisch leerdicht *Syphilis sive de morbo Gallico* ('Syphilis of over de Franse ziekte') van Girolamo Fracastoro, uit de zestiende eeuw. Hoofdpersoon is de herder Syphilus, wiens naam is opgebouwd uit het Latijnse *sus* ('zwijn') en het Griekse *philos* ('vriend van', dat we kennen uit woorden als heterofiel, pedofiel e.d.).

De ziekte die Syphilus' naam kreeg, brak in 1495 uit onder de Franse soldaten in Napels. De benaming 'hij die het met zwijnen doet' zal dus wel slaan op wie zich met die Franse bezetters afgaf. In het Engels heet syfilis nog altijd *the French disease* en komt 'Frans' in een groot aantal uitdrukkingen met een seksuele connotatie voor, zoals: *French embassy* (Franse ambassade: homobordeel), *French marbles* (Franse knikkers: teelballen), *French postcard* (pornografische afbeelding), *French letter* (condoom), *French trick* (orale seks) en *French kiss* (tongzoen).

Naast syfilis is er, voor zo ver mij bekend, nog één lichamelijke ziekte of afwijking die zijn naam dankt aan een literair werk of personage. Mensen met een groeistoornis worden sinds een aantal jaren 'kleine mensen' genoemd, maar werden lang met *lilliputter* aangeduid. Ze werden zo vergeleken met de - wel èrg kleine - bewoners (zij maten slechts ééntwaalfde van een mens - van het eiland Lilliput, een van de landen die Gulliver aandoet in Jonathan Swifts *Gullivers Travels* (1726).

Maar geestelijke stoornissen met een literaire etymologie zijn er des te meer. Het *sadisme* heet naar Donatien Alphonse François Marquis de Sade (1740-1814), die in zijn romans, bijvoorbeeld *De 120 dagen van Sodom*, het seksuele genot beschreef dat voortkwam uit het martelen en kwellen van de geliefde. Het tegenovergestelde, *masochisme*, is vernoemd naar de Oostenrijkse auteur Leopold von Sacher Masoch (1836-1895), in wiens roman *Venus im Pelz* (1870) het hoogste genot juist wordt bereikt door pijn en vernedering te ondergaan. (Ik wil niet beweren dat sadisme en masochisme per definitie psychische afwijkingen zijn, ik wijs slechts op hun literaire etymologie.)

Tot de meest bekende hoort zeker ook het *Oedipus-complex*, de door Freud geformuleerde drang bij opgroeiende jongens om seksuele omgang met hun moeder te hebben en hun vader te vermoorden. De naam verwijst naar Oedipus, hoofdpersoon in een drama van Sophokles, die - overigens zonder dat te weten - zijn vader Laïus doodt en met zijn moeder Jocaste trouwt.

Minder gangbaar is dat er ook een vergelijkbare drang bij vrouwen bestaat, het *Elektracomplex.* Elektra is de dochter van Agamemnon en Clytemnestra; laatstgenoemde brengt, samen met haar minnaar Aegistus, Agamemnon om het leven. Jaren later zet Elektra haar broer Orestes ertoe aan moeder en minnaar te vermoorden. Het verhaal werd verteld door o.m. Aeschylus, Euripides en wederom Sophocles, en Richard Strauss maakte er een opera van.

Maar er zijn ook minder bekende literairmentale aandoeningen. Het *Othello-syndroom*, bijvoorbeeld. Dat is volgens het *Woordenboek van de psychologie* 'een ernstige, morbide vorm van jaloezie, vergezeld van waanvoorstellingen over ontrouw van de echtgenoot/note'. Bron voor deze naam is de hoofdpersoon in

Shakespeares stuk *Othello, de Moor van Venetië* (1604). Die laat zich door anderen aanpraten dat zijn vrouw Desdemona hem ontrouw is, maar als hij erachter komt dat dat niet waar is, heeft hij haar al vermoord. Het onderwerp werd door Verdi en Rossini gebruikt voor opera's.

Giovanni Giacomo Casanova de Seingalt (1725-1798), bedrieger, gokker en vooral vrouwenverleider, wordt niet als literair auteur beschouwd, maar op basis van zijn *Mémoires* (12 delen) kwam de Amerikaan Peter Trachtenberg tot het *Casanova-complex.* In zijn boek *Het Casanova-complex. De dwangmatige*

verleider (1990) definieert Trachtenberg dat als ‘het dwangmatig jacht maken op en vervolgens in de steek laten van vrouwen’.

Het *peterpansyndroom* heet naar de hoofdpersoon van het toneelstuk *Peter Pan, or the boy who wouldn't grow up* (1904) van de Schotse schrijver James Barrie (1860-1937). De term wordt in de psychiatrie gebruikt voor mannen die geestelijk niet volwassen worden en geen verantwoordelijkheid nemen, maar - net als Peter Pan - een jongen willen blijven.

Tot de meer verbazingwekkende aandoeningen hoort het *Münchhausen-syndroom*, een afwijking waarbij iemand kwalen voorwendt om medische verzorging (d.w.z. aandacht) te krijgen. De naam verwijst naar Karl Friedrich Hieronymus, Freiherr von Münchhausen (1720-1797), op wiens belevenissen en fantastische verhalen Rudolf Erich Raspe een boek baseerde, dat in het Engels verscheen in 1785. De Duitse en uitgebreide versie heette *Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freyherren von Münchhausen.*

Marcel Grauls schrijft in zijn eponiemenboek *Bintje en Kalasjnikov* (1991): ‘Het syndroom heeft betrekking op mensen, meestal mannen, die zich met een hele reeks ingebeelde ziekten van dokter naar dokter en van ziekenhuis naar ziekenhuis spoeden. Vaak kennen ze de medische aspecten van hun ingebeelde kwalen even goed als de dokters zelf, wat het niet makkelijk maakt om het syndroom te onderkennen. Volgens Amerikaanse studies kunnen ze tijdens het onderzoek bijvoorbeeld hun hartslag of bloeddruk zelf beïnvloeden. [...] Het begrip “Münchhausen-bij-volmacht” verwijst naar het gedrag van moeders die bij hun kinderen eerst kwalen veroorzaken en dan de dokters afgaan.’

Het *Lolita-syndroom*, ten slotte, heet naar Lolita, het jonge, net ontluikende meisje uit de gelijknamige roman (1955) van Vladimir Nabokov, waarover ik uitgebreider geschreven heb in het Rabelais-nummer van dit tijdschrift (nr. 220). Dit syndroom betreft de seksuele belangstelling van volwassen mannen voor een jong meisje (in Nabokovs boek een *nymphet* genoemd). Dat het begrip bestaansrecht heeft, blijkt uit deze passage in Ewoud Sanders *Eponiemenwoordenboek* (1990): ‘In augustus 1959 publiceerde Simone de Beauvoir in *Esquire* een spraakmakend essay getiteld “Brigitte Bardot and the Lolita-syndrome”.’

De meest recente, hoewel waarschijnlijk geen blijvende, verscheen in de strip Sigmund in de Volkskrant van 4 november 1994, rond het uitkomen van de roman *Asbestemming* van A.F.Th. van der Heijden. In die strip verzucht een patiënt tegen zijn psychiater: ‘Drinken is bij mij nooit zomaar drinken. Door mijn vader ben ik nieuwsgierig naar de werking van alcohol. Drinken is bij mij een gevecht met mijn vader... enne... het inlossen van een schuld’. Waarop Sigmund antwoordt: ‘In de psychiatrie is dit bekend als de A.F.Th. van der Heijden-smoes om te kunnen zuipen.’

[Nummer 225]

Voorwoord

Vanaf haar debuut in 1983 vond Charlotte Mutsaers met haar werk waardering bij een selecte groep critici. Won in haar eerste boeken het beeld het vooralsnog van het woord, met *De Markiezin* en de essaybundel *Kersebloed* bewees Mutsaers zich in

woord net zo overtuigend-eigenzinnig als zij dat in beeld bad gedaan. Met haar meest recente roman, *Rachels rokje*, brak zij door naar een groter (lezers)publiek. Dat die roman, ondanks een unaniem gunstige ontvangst bij lezers en literaire critici, niet is genomineerd voor de Libris Literatuur Prijs kan uiteraard alleen maar inbonden dat Mutsaers een belangrijker prijs wacht...

Het werk van Charlotte Mutsaers onttrekt zich aan een enkelvoudige analyse; in zijn frivool en weerbarstig-ongrijpbaar voorkomen getuigt het van een ongeremd plezier in het omsingelen van de woorden, alleen om ze even hard weer uit die omsingeling te laten ontsnappen. Dat dit ‘plezier van de tekst’ aanstekelijk werkt, daarvan getuigen naar onze stellige mening de (zeer) diverse bijdragen in dit nummer van BZZLLETIN.

De redactie

Nicolaas Matsier
De logica van het eigen gevoel
Van Het circus van de geest tot Rachels rokje

Charlotte Mutsaers (Utrecht, 1942) is wat men pleegt te noemen een dubbeltalent. Zoals Jan Wolkers, Jan Cremer, Armando, Huub Beurskens dat zijn. Als zodanig is zij al een betrekkelijke zeldzaamheid. Maar binnen de categorie der dubbeltalenten is ze nog eens extra zeldzaam doordat zij haar talenten minder naast elkaar dan achtereenvolgens tot ontwikkeling heeft gebracht; zij is geen simultaan maar een serieel dubbeltalent. En om het nog wat ingewikkelder te maken vertonen de door haar gevolgde studies en de daar direct mee samenhangende artistieke bezigheden de vorm van een chiasme. Eerst studeerde zij Nederlands, en ging les geven. Daarna volgde ze een grafische en schildersopleiding aan de Rietveld Academie, alweer om les te gaan geven; maar ook om te gaan schilderen en tekenen. Zij verwierf een aanzienlijke bekendheid als beeldend kunstenaar voordat zij ging schrijven - de kunstvorm die zij vanaf omstreeks 1988 bij uitsluiting beoefent.

Nu hoeft men zich ook weer niet al te veel aan te trekken van de verschillen tussen schilderen en schrijven, en van het feit van hun temporele opeenvolgendheid. Want je zou best kunnen vinden dat hier eenzelfde kunstenaarsleven met andere middelen wordt voortgezet. Zoals je omgekeerd zou kunnen beweren dat Mutsaers' beeldende werk al een literaire inslag had. (Overigens - voordat iemand in het adjectief ‘literair’ een lichtelijk depreciërend waardeoordeel meent te horen doorklinken: ik heb nooit begrepen waarom het geen compliment zou kunnen zijn voor duidelijk zichtbare eigenschappen als intellect en speelsheid.)

Grensverkeer

Een zekere hoeveelheid grensverkeer viel al te signaleren toen Mutsaers de schilderkunst nog helemaal was toegedaan. Zo illustreerde zij Maarten Biesheuvels *Hoe de dieren in de hemel kwamen*, ontwierp ze omslagen voor onder meer boeken en aanbiedingscatalogi van uitgeverij Meulenhoff, alsook voor de Boekenbijlage van Vrij Nederland.

Pas achteraf lijkt er een dun en niet helemaal scherp-chronologisch grensje te lopen tussen haar beeldende en haar schrijfwerk. Drie boeken lang - *Het circus van de geest* (1983), *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* (1986), *Hanegeschrei* (1989) - tekende (of penseelde) en schreef ze min of meer ex aequo, zonder dat het primaat uitdrukkelijk bij hetzij beeld hetzij tekst lag. Voor alle drie de boeken geldt dat er geen drukletters aan te pas komen: de tweeregelige rijmpjes onder de penseeltekeningen in *Het circus*, de hoofdzakelijk tweeregelige eveneens rijmende onderschriften van de stripgetekende *Mijnheer Donselaer*, en de ogenschijnlijk lopende maar regelmatig rijmende tekst-met-litho's (of omgekeerd) die *Hanegeschrei* is - al die teksten staan erbij in het handschrift van Charlotte Mutsaers. Hetgeen de boeken zeer dicht bij het grafische werk houdt.

Drie andere boeken, wat verschijningsjaar betreft interfererend met het genoemde trio, bevatten onmiskenbaarder proza; zij het dat het eerste nog eindigt met meer of minder serieuze poëzie. Het zijn *Hazepeper* (1985), *De markiezin* (1988) en

Kersebloed (1990). Maar nog steeds wordt er heel goed gezorgd voor het oog: in *Hazepeper* is bijna geen bladzij te vinden of er staat wel een al dan niet zelfgemaakte of van elders gereproduceerde tekening, foto, of anderssoortige illustratie in.

De markiezin is het eerste boek met niets dan tekst. *Kersebloed* bevat vervolgens weer heel wat uiterst diverse illustraties, maar niet langer van de hand van Mutsaers zelf; een enkele uit eerder werk afkomstige niet te na gesproken. De roman *Rachels rokje* (1994) zal de volgende schrede zijn op het pad van het zuivere proza.

Mutshaas

In vrijwel de eerste zin van *Hazepeper* stelt de schrijfster zich in een en de zelfde adem voor *en* geeft zij de 'woordenboekbetekenis' van haar naam. 'Mutsaers is mijn naam en dat betekent takkenbossen.'

Het is een karakteristiek begin, omdat de naam direct al een ding van taal wordt. De naam wordt gewoon letterlijk genomen. 'Mijn familiewapen', zo vervolgt Charlotte Mutsaers, 'ziet er dan ook zo uit:' - en daar staat het al, 't wapen, in de vorm van een tekeningetje. 'Gewoon' even laten zien, in plaats van daar nou weer een hoop woorden aan vuil te maken. Ja, waarom niet, als je tekenen kan. Niet 'mooi' tekenen, maar helder, licht, effectief. Derde zin: 'Op de lagere school heb ik eens de onmetelijke domheid begaan om de betekenis van mijn naam uit te leggen aan kinderen die zelf De Groot of Klein, Post of Van Leeuwen heetten en dat was goed voor jaren pesten'. Hoe dat pesten ging, namelijk met behulp van welk versje ('De dominee van Takkenbos / Die wist niet wat hij preken most / Hij preekte in zijn onderbroek / Een dikke vette oliekoek'), dat vertelt ze ook nog even, om vervolgens te verzuchten 'Mutshaas wil ik heten!' Gevolgd door het erbij gewenste familiewapen. En voort gaat het, over de haas, een der dieren van Mutsaers' krachtige voorkeur.

Charlotte Mutsaers met Dar in het atelier in Amsterdam, 1980 (foto: Wubbo de Jong)

Zij kiest zich kortom een nieuwe naam plus een nieuw wapen, en geeft de lezer daarna enkele tientallen pagina's lang inzage in een vrolijk, hoogst particulier soort van hazen-encyclopedie - die dus tegelijkertijd ook haar fictieve autobiografie vormt, en een portrettengalerij van haar verkozen familieleden.

Spring in 't veld

H*azepeper* bevat grepen en greepjes uit een eigenhandig opgebouwde of liever bijeengegaarde cultuurgeschiedenis van de haas. De schrijfster leidt ons rond in het springlevende museum van haar kindertijd en jeugd. Zij speelt met ons - wij mogen met haar spelen.

Je zou ook, ter karakterisering, kunnen zeggen dat de schrijfster *rebbelt*: ze springt van hak op tak, ze is een spring in 't veld, ze rent van hot naar haar - in zekere zin is de haas niet alleen haar onderwerp of uitgangspunt,

het dier levert ook het model voor haar schrijvende voortbeweging. Charlotte Mutsaers slaat haken, net als de achtervolgde haas. De lezer is de verbouwereerde jager, die haar toch nooit inhaalt.

Het lijkt wel alsof de meer discursieve rede nooit vat op haar krijgt. De min of meer lijnrechte vertelling (gesteld al dat er zoiets zou kunnen bestaan), de min of meer doorgaande denkbeweging: Mutsaers doet er niet aan, wenst er niet aan te doen, en is er wellicht ook niet voor uitgerust. Haar beweging is letterlijk peripatetisch: rondwandelend, stilstaand, bukkend en hurkend. Alles is welkom in haar schrijven en niets is uitgesloten: ideeën evenmin als gedichtjes (zelfgemaakte, bestaande, kinderverzen, chansons, popliederen), lofzangen, in memoriams, bezweringen, gemoedsuitstortingen, opsommingen, illustraties van iedere denkbare aard, met verbijsterend vaste hand gekozen citaten. Deze laatste niet zelden in gezelschap van compleet onverwachte tegenvoeters.

Ze kan schitterend citeren, Mutsaers, uit zeer onderscheiden bronnen en schrijvers, en vanuit een kennelijke gespitstheid op een voor anderen gemakkelijk over het hoofd te ziene zeer concrete inhoud. De manier waarop ze verrassende bijeenkomsten van citaten bewerkstelligen kan, is volstrekt uniek. Zo bevat *Kersebloed* voorin twee motto's. Pièce de résistance der geciteerde passages: twee verschijningsvormen der kers, van ‘de kleine vogelbek’ die ‘druipt van kersebloed’ tot en met ‘Kersepitten in de vogelstront! Ze lachte. Ze vliegen er helemaal hier mee naar toe.’ Charlotte Mutsaers heeft een geheugen aangelegd waarin Maurice Gilliams en John Berger buurlieden zijn, op het stuk van kersen; ze zouden trouwens ook heel goed met elkaar kunnen praten (Frans als elk van beiden immers voortreffelijk sprak respectievelijk spreekt).

Ik ken in de verste verte niemand die zo citeren kan. Het is alsof het haar, ook in de literatuur, gaat om aangetroffen objecten in de meest concrete, letterlijke zin. Waarbij het juist die uiterste letterlijkheid en concreetheid is die aan haar schrijven het zeer eigene, het karakter van ernstig spel, geeft. Maar terug naar de hazen, naar haas en jager, eten en recepten, hazenliedjes, hazepeper, de benamingen van (slagers)vlees, de ‘omgekeerde wereld’, het tekenen van hazen, hazen als protagonisten, krankzinnige wetenswaardigheden, losse notities, de hazenboleet, de haas als tangramfiguurtje, de chocolade haas en hoe die te eten, de haas als handschaduw - Mutsaers schrijft onder onze ogen een vademecum voor de hazenliefhebber die wij op haar gezag een poosje worden.

En de lezer maar denken dat hij over de haas leest! Terwijl de haas alleen maar de trait d'union is van zijn hoogst heterogene lectuur. De haas is het koord waarop de schrijfster danst. Maar haar dans heeft die haas niet speciaal van node. Het kan best iets anders zijn. De komkommer bij voorbeeld, of Napoleon - twee andere helden aan wie zij in volgende essays-verhalen haar beste krachten zal wijden.

Zo meandert Mutsaers over haar eigengemaakte rivieren, bocht na bocht een nieuw uitzicht voor zichzelf en de lezer bereikend.

Kinderspeelgoed

Sunt pueri pueri...', heet een van de vier teksten die samen *Hazepeper* vormen. De puntjes staan er kortheidshalve: 't Latijnse dreuntje gaat verder met de woorden 'pueri puerilia tractant' - kinderen zijn kinderen en kinderen doen kinderlijke dingen.

Charlotte Mutsaers beschrijft er, kort, 'de breuk' die haar, zestien jaar oud, 'trof als een slag'. Het gaat hier om wat men, vooruitdenkend en toekomstbelust, een eerste liefde pleegt te noemen. 'Die breuk', zo schrijft zij,

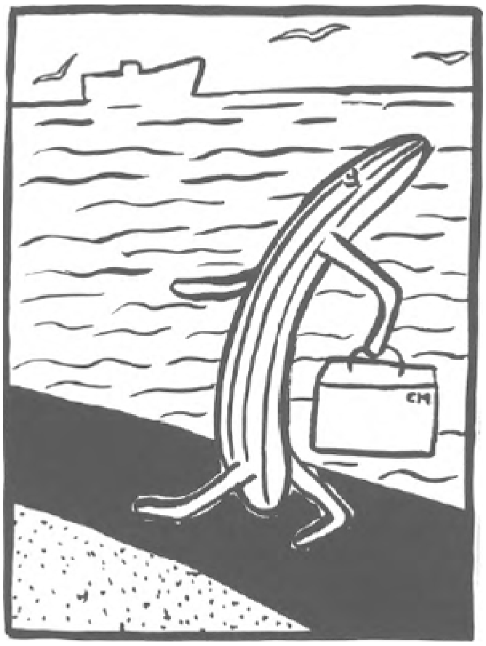
> is het die ik van toen af aan met alle macht aan het herstellen ben, met in mijn hart de heilige overtuiging dat noch die eerste liefde, noch die eerste heftige vloedgolf erotiek hebben kunnen evenaren wat ik in een klap bijna verloren had: het contact met de Dingen, de diepe verzonkenheid in het spel.

En zo protesteert de schrijfster, direct na de geciteerde zin - met een voor haar doen hoogst zeldzaam hoofdlettergebruik - tegen de woorden die ze haars ondanks gebruikt

heeft: eerste liefde. Want die eerste liefde is een verraad tegen een eerdere liefde. ‘De een vertroetelt plastic poppen,’ zo vervolgt ze, ‘de ander een rubberen lam, een derde stenen kabouters. Dode makkers allemaal! Mijn eerste liefde was de komkommer.’

En voort gaat het, alweer, in deze opnieuw rijk geïllustreerde afdeling: over haar komkommer, elke week een nieuwe, met neus, ogen en mond erin gesneden, ‘een vrij nauwkeurig werkje’. De lof van het komkommerpopje wordt gezongen, de omvang bekend gemaakt van haar gewezen komkommerpoppenpopulatie: zij rekent de lezer voor dat er in een Utrechtse stadstuin meer dan driehonderd komkommers begraven zijn.

De schrijfster springt van de komkommer naar andere poppen, van pop naar hond, maakt een excursie naar Schanulleke, kent een komkommer die in een kinderboek op reis gaat, bespreekt haar arsenaal aan hondespeelgoed (dit is: het speelgoed dat zij ter beschikking houdt van de hond die een harer huisgenoten is), vingerpopjes, en zo vliegt de lezer andermaal mee naar waar de vlinderende pen van de schrijfster hem maar voeren wil. Enfin, het is weer een prachtige potpourri, deze poppenparade, deze verzameling, deze opsomming volgens een even grillige als overtuigende systematiek. Mutsaers bezit het vermogen om elk willekeurig twee- of drietal objecten of items tot de kiem van een veelbelovende verzameling te maken.



Uit: ‘Hazepeper’

Het is onontbeerlijk voor de kunstenaar, aldus Mutsaers, om stevig verankerd in de kinderwereld te staan; en schrijvend over de Oberioeten, de door haar bewonderde Russische experimentele schrijvers uit de jaren twintig/dertig van wie Daniil Charms in ons land nog de meeste bekendheid heeft verkregen, looft zij ‘de hechte eenheid van de stralende kern uit hun jeugd met het raffinement en de vormbeheersing van de volwassene’. Natuurlijk is dat een liefhebbende karakterisering die al evenzeer van toepassing is op het werk van Charlotte Mutsaers zelf.

In een lijstje van ‘mensen die hun spel niet in de steek hebben gelaten’ - kunstenaars dus - prijkt de Fransman Roland Roure bovenaan. Zijn werk, wel eens te zien geweest

in Cathy Hemmers Amsterdamse galerie d'Theeboom (dezelfde galerie waar Charlotte Mutsaers haar schilderijen geëxposeerd heeft), is het produkt van de kunstenaar als *bricoleur*, de klusjesman, doe-het-zelver, knutselaar die met behulp van wat deugdelijk afval - van wat er toch maar overschiet - een voorwerp maakt waarvan het nut bestaat uit zijn vernuftigheid, zijn geestigheid, zijn lichtheid.

En zoals het niet meevalt om in het geval van Roure uit te maken of het hier misschien om kinderspeelgoed gaat (duur, in dat geval), of om ‘sculpturen’, om constructies zomaar of om windwijzers, om zichzelf in twijfel trekkend meubilair, practical jokes of gebruiksvoorwerpen, zo is het niet eenvoudig om te bepalen wat voor soort proza of poëzie Mutsaers nu eigenlijk schrijft. Zijn haar emblemata, in de eersteling *Het circus van de geest*, tweeregelige *gedichtjes*, of schrikken die handgeschreven

teksjes zich een ongeluk als ze opeens zo genoemd worden? ‘Wie met verve wil floreren / moet ook zwarte tulpen eren’, zo staat er onder een zeer forse, zeer zwarte tulp, waarvoor geknield een homunculus biddend (?) de handen heft. *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* is als gezegd een strip. *Hazepeper* bestaat uit diverse teksten, waaronder enkele gedichten (achterin), maar misschien mag de hoofdmoot een expositie heten, rond de thema's jeugd en haas, Napoleon en hoofddeksels, speelgoed en poppen. Er is ook niets op tegen om te spreken van essays met een autobiografische inslag. Maar dan wel verstoken van elke bekentenisdrang.

Uit: ‘Hazepeper’

Twee kampen

Waarschijnlijk is *De markiezin* het boek geweest waardoor Charlotte Mutsaers voor het eerst is opgemerkt buiten een kleine kring van grote liefhebbers (onder wie K. Schippers en Piet Grijs). Vermoedelijk heeft daar niet weinig aan bijgedragen dat Tamar (Renate Rubinstein) er zo kruistochtelijk tegen tekeer is gegaan. Hier immers, aldus de columniste, zou de grens van het plagiaat wel plusminus bereikt, zo niet overschreden zijn. Plagiaat namelijk van Fritzi (ten) Harmsen van (der) Beek.

De markiezin bestaat, gerekend naar de inhoudsopgave, uit vijfenzestig korte tot ultrakorte stukjes proza; ze gaan soms de enkele pagina niet te boven, en langer dan twee bladzijden maken ze het nooit. Op het eerste gezicht zou het om een verzameling columns kunnen gaan. Columns van strikt persoonlijke aard, op maximale afstand van enig publiek debat. Tot op zekere hoogte zijn al die stukjes ook te lezen als in zichzelf besloten kleine eenheden.

Ze vormen ook twee, aan het eind even elegant als luchtig verbonden, reeksen. De ene reeks behelst momenten en sentimenten, tijdsbeeldjes en familietaferelen; het zijn beelden van een kindertijd, een jeugd, en later. Min of meer vaste hoofdpersonen hierin: een ‘zij’, een ‘Pappa’, en een tweede ouder, omineus en consequent ‘de moeder’ genoemd.

Nu heeft Charlotte Mutsaers meer dan eens haar grote waardering te kennen gegeven voor het werk van Jules Renard, dus moeilijk is het nauwelijks om uit deze benamingen te concluderen tot een nadrukkelijk gekozen familieverwantschap, met in dit geval de schrijver van *Peenhaar*. Het gebruik van de derde persoon, het uiterst korte, ogenschijnlijk commentaarloze proza, ‘madame Lepic’ (zoals de moeder van Peenhaar door de verteller genoemd wordt): het rijmt soms lichtjes.

Maar lang niet altijd: meer dan een suggestie, een hint is het niet. Net zo min als de ‘hoofdpersoon’ van de tweede reeks, een telefonische dame, door Renate Rubinstein al heel eenvoudig opgevat als de letterlijke leverancier van de teksten die Mutsaers vervolgens eenvoudig gestolen zou hebben, te vereenzelvigen zou zijn met Fritzi Harmsen van Beek; op wie zij, als personage, heus wel een beetje geënt zal zijn.

Dit personage, naamloos opererend in de ik-vorm, bestaat alleen in de betrekkelijk vormloze vorm (een vondst op zich) van het

telefonisch gerebbel: het 'verhaal' van een dag, of van een moment, of van een huishoudelijk voorval. In het gerebbel mengen zich klacht, gezeur, verfijning en oorspronkelijkheid van een enigszins zelfkantige, bohemieneske, alcoholische vriendin die ogenschijnlijk alle ruimte krijgt. De bladzijde als oor.

De beste van die stukjes behoren tot het broze genus der juweeltjes; maar niet altijd halen ze het, en soms ontbreekt de slotzin die alles losjes verankert of juist weg doet zweven.

Maar in het onvruchtbaar gekrakeel dat letterlievend Nederland een paar weken lang amuseerde of mobiliseerde, in de maand mei van het jaar 1989, ging het op zo'n ondoorgrondelijke manier over wie van wie was, of geweest was, (vriendschap), en werd alles weldra zo'n loopgravenoorlog (zij het dan van twee à drie weken) dat elke standpuntbepaling direct het slachtoffer werd van de eigen poging om orde op zaken te stellen.

Wat mij betreft is het ook en vooral een curieus geval van de verregaande mate waarin Mutsaers - van nature, zo ongeveer - de wereld weet te verdelen in twee kampen.

Dat is een bezigheid die zij ook zelf met ware hartstocht en met inzet van al haar niet geringe literaire middelen beoefent. De vader wel, de moeder niet; honden wel, poezen niet. Ideeën ja, gevoelens nee; hazen ja, konijnen nee. Mutsaers verdeelt de wereld in tweeën. Zij denkt, zo goed als automatisch, in contrasten en kampementen. Het valt op, vooral in *Hazepeper* en *Kersebloed* waarin het 't meest rechtstreeks over opvattingen gaat en over sterke voorkeuren en afkeren, hoezeer Mutsaers ook zelf tot in hart en nieren een vechtjas is. Er kan geen voorkeur worden uitgesproken of een andere opvatting krijgt er meteen van langs. Waar er geliefkoosd en bewonderd wordt, wordt tegelijkertijd ook wacht gelopen en gedefileerd. Het is wonderbaarlijk om te zien hoe sterk de behoefte moet zijn om het eigene, dat kennelijk doorlopend bedreigd wordt, niet slechts te laten zien maar direct ook met hand en tand te verdedigen.

Bijna, om een gevoelige vergelijking te gebruiken, is Mutsaers als de moeder van haar bewonderingen en voorkeuren in de weer om de boze wereld rondom op afstand te houden of op de vlucht te jagen met behulp van grote kampvuren en veel ketellawaai. Maar indruk - zeker - maakt zij *ook*, met haar grote trouw aan de eigen systematiek.

Wat die vermeende diefstal en dat plagiaat betreft: zoiets kan, lijkt mij, alleen maar afgemeten worden aan de mate waarin de ene schrijver erin geslaagd is zich de andere schrijver toe te eigenen: de mate waarin iemand deel is gaan uitmaken van het eigen systeem, de eigen stofwisseling, de eigen bloedsomloop. De mate kortom van ingebruikneming, van 'naturalisatie'. Ofwel: de grootte van het talent. Dat het talent van Mutsaers niet kleiner is dan dat van Harmsen van Beek staat voor aardig wat van haar lezers, ook voor zulke die geen deel hebben uitgemaakt van de voornoemde vijandelijkheden, wel vast.

Gezichtsverlies

Hoogtepunt in het werk totnogtoe is, wat mij betreft, *Kersebloed*; zij het op de voet gevolgd door *Rachels rokje. Kersebloed* is het ‘volste’ boek, waarin ze het mooiste evenwicht heeft weten te vinden tussen pen en temperament. Dat *Kersebloed* een bundel essays is (als het beestje dan toch een naam moet krijgen), en *Rachels rokje* een roman (idem), is daarbij niet helemaal van belang ontbloot.

Zoals al opgemerkt valt niets van wat Mutsaers schrijft enkelvoudig te karakteriseren als hetzij poëzie hetzij essay hetzij proza. Zoals *Hazepeper* dan misschien een soort van verhalende autobiografische essays bevat, en *De markiezin* - vooruit maar - zoiets als prozagedichten, zo bevat *Kersebloed* iets dat ik bij gebrek aan een adequatere terminologie voor een keer maar eens essay-gedichten zou willen noemen. Wat Mutsaers met een paar *woorden*, en hun mogelijkheden en vertakkingen, eerder dan met abstracte begrippen doet, herinnert namelijk sterk aan het soort spel dat vooral dichters kunnen spelen met overvloeiende en ondergrondse woordbetekenissen.

Er staat bij voorbeeld een schitterend essay in over - onder meer - gezichtsverlies. *Onder meer*; er is denkelijk geen enkel essay van Mutsaers zonder deze eigenschap: dat het hoogstens ‘onder meer’ over dit of dat gaat.

Elk essay lijkt wel weer een nieuwe verzamelplaats van noties waarmee gejongleerd wordt, op de manier waarop de bricoleur voornoemd met zijn toevallig voorhanden materialen aan het werk tijgt. Ook hier is het - volwassen - kind dat speelt nooit ver uit de buurt; net zo min als de verzamelares.

'Gezichtsverlies'. Het is een aangelegenheid die door Mutsaers onmiddellijk letterlijk genomen wordt: hoeveel verlies kan een gezicht nog lijden zonder op te houden gezicht te zijn? En in plaats van te gaan filosoferen speelt Mutsaers, voor 's lezers ogen, met zo'n 'plaatje van een meisje waarvan de neuspartij vervangen (is) door een kettinkje'. Men zie, in *Kersebloed*, het plaatje. Met vier varianten van het veranderlijk aangezicht van het meisje. Aanschouwelijk onderricht.

Het essay in kwestie, waarmee *Kersebloed* opent, 'Niet de ziel, wel haar spiegels' geheten, gaat onder meer over de relatie deel/geheel, binnenkant/buitenkant, inhoud/vorm, pars pro toto, heel/kapot, slachtbaarheid, dingen-dieren-mensen. En dat alles in slechts zo'n tien pagina's, waarvan er een kwart geen tekst maar uiterst effectieve illustraties bevat. 'Illustraties', weer zo'n begrip dat met zichzelf begint te spotten, onder Mutsaers' regie; 'illustraties': alsof ze er eigenlijk uitgehaald zouden kunnen worden. Terwijl ze plusminus de kracht van argumenten hebben, of die eraan bijzetten op een manier die aan schrijver en lezer hoogstens een mum van tijd kosten.

De autobiografie van het gevoel

Wat Charlotte Mutsaers in één zo'n niet erg omvangrijk essay overhoop haalt, is veel; maar zonder gewichtigheid. En zonder ooit langer dan heel even discursief te denken, zo lijkt het. Het blijft tot op zekere hoogte een raadsel wat ze uitspookt en hoe ze het nou eigenlijk doet. 't Is er weldra bevolkt, op haar bladzijden, om niet te zeggen tjokvol. Maar zodra je wilt proberen om een en ander 'in eigen bewoordingen samen te vatten', of zelfs maar de elementen ervan op te sommen, ben je in last. Het is niet te doen. Het is een overdonderende peroratie, opgebouwd uit diverse partipris en overtuigingen, links en rechts verbonden - door middel van de paardesprong - met toevallig voorhanden bezittingen en citaten. 't Is een springlevende verzameling, geen museum, maar een *bewoonde* collectie - een menagerie, een huis, een lichaam.

Hier wordt een denken beoefend van verbazingwekkende concreetheid - bijna het denken van een beeldend kunstenaar. Licht, concreet, rijk aan details, gekozen met superieure grilligheid.

Hier is een citaat waaruit moge blijken dat de verrassingen die de schrijfster haar lezer bereidt ook voor haarzelf in zekere zin uit de hoge hoed (dat wil zeggen: 'een goed doorbloede en kloppende hersenpan') komen:

> en wel volgens zulk een compleet persoonlijk maar volstrekt logisch systeem dat men schrijvenderwijs van de ene verbazing in de andere valt en zijn eigen leven ervaart als een geweldig cumulatief register waarvan men maar een ding hoopt: het in godsnaam helemaal te kunnen doornemen zonder voortijdig door de een of andere slordige ramp uit het leven te worden geslingerd.

Het leven als cumulatief register. Waar alles zozeer een principiële verzameling bric-à-brac is, kan het dus niet verbazen dat Charlotte Mutsaers zich vaak prachtig bedient van de opsomming, het lijstje, de reeks.

In ‘Plaatstaal, bloed en de logica van het gevoel’, een essay gericht tegen ontroering, gaat ze zelfs zover te beweren dat wie voor fictie kiest stapje voor stapje de logica van zijn gevoel zal dienen op te sporen, ‘want wat is fictie anders dan een soort autobiografie van dat gevoel.’

Sluimerende sleutelwoorden

Mutsaers moet al een eind op weg zijn. Wie het werk herleest (inclusief de beeldende afdeling), treft overal, zelfs op allerlei plekken waar het primair om iets anders te doen lijkt, de karakteristieke ingrediënten van Mutsaers'

denken aan: de kersen, Napoleon, de hond, de wenkbrauwen, het eendendons, de haas, de thee, de paddestoel, ir. Lely, de Zuiderzee, de vis, de komkommer, de kerstboom, de meeuw, de pop. En de lezer beseft dat het sluimerende sleutelwoorden zijn geweest, aanwezig om elders (en vaak meer dan eens) geanimeerd te worden. Allemaal met hun eigen potentieel als onverhoedse ingang. Ieder op zich het waard om te figureren in het register op de objecten die onontbeerlijk zijn, kennelijk, voor de ontwikkeling en de uitbouw van Mutsaers' fictie.

Dat haar oeuvre, met de publikatie in 1994 van de roman *Rachels rokje*, opnieuw aan hechtheid heeft gewonnen, het zal na het voorafgegane niemand meer kunnen verrassen. In deze roman, die de vorm van een plooirok heeft, komt heel veel samen en boven water dat in het eerdere werk al eens in kleinere eenheden aantrad.

Het is een roman die ongetwijfeld op vele manieren te lezen valt. Zelf zou ik er - het Franse woord *pli* indachtig, dat gebruikt wordt ter aanduiding van een vouw in een plattegrond, en van daaruit ook als plaatsbepaling voor wie vanuit het register een straat zoekt - graag een nieuwe uitgave in zien van het stratenplan van Charlotte Mutsaers' thema's.

Een roman als plooirok, een plooirok als plattegrond. Dat *Rachels rokje* daarnaast stellig ook een anti-Entwicklungsroman is, in die zin dat het verleden en het kind dat Rachel Stottermaus was tientallen jaren na dato doodkalm gereanimeerd kunnen worden, alsof geen tussentijd verstreken is, lijkt allesbehalve in tegenspraak met de gedachte van de plattegrond.

Ik houd er hier over op; elders in dit nummer kan de lezer, als het om *Rachels rokje* gaat, ruimschoots aan zijn trekken komen.

Intussen is de behoefte aan een index - en daarmee dus aan hernieuwd herlezen - andermaal gegroeid. Een soort van *Concordantie* op Mutsaers, wat zou het ontzettend prettig zijn als die bestond. Zoals ik ook graag een onderzoek ingesteld zou willen zien naar haar kabbalistische gewoontes: haar drietallen, haar zeventallen, haar twaalftallen, haar priemgetallen. Zij is een schrijfster die telt, dat staat als een paal boven water. Ach, beschikte ik maar over een instituut, met aio's en al!

Maar pas op, we moeten de zaken vooral niet gaan omdraaien. Want alleen puike literatuur roept zulke verzuchtingen op. Essays, scripties, tijdschriftafleveringen, studies, het hele gedoe: dat komt achter het werk aan. Het vormt de vrolijke stoet. Maar de enige reden tot die feestelijkheden, de bestaansreden ervan, dat is natuurlijk het werk zelf. Leve dat werk.

Dit stuk is een lichtelijk aangepaste versie van een aan het werk van Charlotte Mutsaers gewijd ‘profiel’ in *Het literair klimaat 1986-1992*; welk boek, onder redactie van Cyrille Offermans, Willem van Toorn, Jacq Vogelaar en schrijver dezes, in 1993 gepubliceerd werd door De Bezige Bij.

Paul Hefting

De picturale, klare lijn en het onzichtbare
Het beeldende werk van Charlotte Mutsaers

- kijk, er staat niet wat er staat
- nou, ik zie het anders wel
- wat zie je dan?
- nou, dat zie je toch![1.]

Beeld en woord / woord en beeld

Waar te beginnen? Bij het woord of bij het beeld? Ik heb altijd de eerste zinnen van het Johannes Evangelie in twijfel getrokken: was er in het begin het woord of was er eerst het beeld? Ik stel me voor dat de eerste menselijke wezens een dierlijke klank voortbrachten: zuchten, snauwen, schreeuwen, kreten van pijn, haat, vreugde of verbazing. Een regenboog, de bliksem, strelingen, een diepe wond, daar kan de Homo Primigenius in het jaar 59101 (v.Chr.) toch niet zwijgend aan voorbij zijn gegaan? Maar spraken ze woorden? Vijf en twintig millennia later ontstond de Venus van Willendorf en nog weer tien millennia verder de grotschilderingen in Altamira, Lascaux en de pas ontdekte schilderingen in Combe d'Arc. De jagers konden toen al waarderende of kritische geluiden (of woordklanken) over deze geheimzinnige beeltenissen laten horen en uit die beelden ontstond uiteindelijk het beeldschrift en nog later het abstracte tekenschrift, waarmee woorden konden worden gevormd, die begrepen konden worden, geschreven en doorgegeven. Johannes heeft met zijn vleesgeworden woord wellicht wat anders bedoeld, maar dat alle dingen door het woord zijn geworden, dat lijkt me duidelijk: immers de dingen kregen op den duur hun naam en konden daardoor benoemd en beschreven worden.

De ontwikkeling van klank naar beeld naar woord lijkt me ook de bron voor het beeldende en literaire werk van Charlotte Mutsaers: haar eerste en blijvende, grote liefde was de klank, de muziek. Ze speelde als klein meisje de carillonklanken van de Domtoren in Utrecht na op een xylofoontje en werd door de platenverzameling van haar vader - geen grammofoonplaten, maar de collectie reproducties van kunstwerken van alle tijden en landen - met het beeld geconfronteerd. Tekenen en schrijven, onder meer in de schoolkrant, kwamen er uit voort. De dingen kregen hun beeld en hun naam, zonder onderscheid: ze waren alle evenveel waard om bekeken en benoemd te worden, zoals ieder gevoel, iedere ervaring of gebeurtenis. Zo werden Luilekkerland, een boerderij met dieren en vooral optochten in beeld vastgelegd en meer complexe of liever moeilijk te verbeelden gebeurtenissen beschreven. Taal en beeld wisselden elkaar af totdat tenslotte de (beeldende) taal de voorkeur kreeg.[2.]

De emblemen

De relatie woord en beeld speelt in het hele werk van Charlotte Mutsaers een duidelijke rol. En het was geen toeval dat W.S. Heckscher, hoogleraar Iconologie

aan de Rijksuniversiteit Utrecht, na het verschijnen in 1983 van Charlotte Mutsaers' *Het circus van de geest*, een verzameling emblemata, vanuit zijn woonplaats Princeton (USA) enthousiast op deze Alciati van de 20ste eeuw reageerde. Geen toeval omdat Heckscher niet alleen de tekeningen van dit emblemataboek zal hebben bewonderd, maar vooral de persoonlijke benadering van het zinnebeeld (als voorwerp van de geest), vol humor, absurditeit, mild cynisme en voorzien van verwijzingen en woordspelingen. Misschien pakte hij zijn complimenteuze pen na het zien van het embleem met de in spiegelschrift geschreven tekst: ‘Van alles wat u ooit leerde, geldt evenzeer het

omgekeerde'. Het beeld toont een paard met knallende zweep, zittend in een kar die door een mannetje de de heuvel opgetrokken wordt. Deze emblemen zijn verwant met bijvoorbeeld de verhalende beelden uit *Max und Moritz* van Wilhelm Busch, maar ook met het stripverhaal, waar goed en kwaad elkaar te lijf gaan. De inhoud van dat soort beelden heeft een voor iedereen begrijpelijke strekking en ze hebben daarom een '*intrinsic meaning or content*, constituting the world of *"symbolical" values*', de basis van de iconologie, zoals die door Abby Warburg en Erwin Panofsky werd beschreven en beoefend. De betekenis van kunstwerken uit alle perioden, behalve die van de eigen tijd, worden door hen in verband gebracht met maatschappelijke en culturele verschijnselen uit de tijd van het kunstwerk. Het feit dat er nooit over de iconologie van de moderne kunst is gesproken en dat deze waarschijnlijk ook niet kan bestaan, komt misschien omdat er in onze eeuw geen collectieve 'symbolical' values (in de betekenis, zoals Panofsky ze gebruikt) meer bestaan, maar dat die waarden - en zeker in de recente beeldende kunst - door iedere kunstenaar zelf worden bepaald. Misschien houden die waarden wel verband met andere fenomenen in de tijd, maar ze zijn vrijblijvend omdat ze dikwijls geen algemene begrijpelijke betekenis hebben en op elk moment kunnen veranderen.

Uit: 'Het circus van de geest'

Dat de emblemen van Charlotte Mutsaers juist wel een zekere collectieve symbolische waarde hebben, maar evenzeer 'gevuld' zijn met een zeer persoonlijke en relativerende 'intrinsic meaning', maakt ze zo sterk. Ze tonen een bevrijdende, bewust gekozen naïeviteit. Ze zijn meteen duidelijk, ook al hebben ze meestal een dubbele bodem. Ze zijn illustratief voor haar hele beeldende en literaire werk.

De bronnen

In haar literaire werk geeft Charlotte Mutsaers op verschillende plaatsen zelf aan welke bronnen aan haar werk ten grondslag liggen.[3.] Voor haar, evenals voor bijna iedere kunstenaar, is het eigen leven, met alle ervaringen en gebeurtenissen, het eerste en vaak rijke arsenaal waaruit kan worden geput, maar het autobiografische is een basismateriaal dat telkens op een andere manier wordt verwerkt. Het is een rode draad in haar werk met vaak

een transparante waas van heimwee naar 'le temps perdu', naar de wereld van vroeger, de (gespleten) geborgenheid van het (geheimzinnige) ouderlijk huis, het sublieme samengaan van spel en diepe ernst, de eerbied voor de dingen en daarin het gevoel voor cultuur, de zorgvuldige zorgeloosheid. De zomers in Wijk aan Zee, de bezoeken aan het chateauke van haar grootvader in Capelle en de tochtjes naar Antwerpen (obers met gouden epauletten en vooral de matrozenjurkjes in de Grand Bazar) waaruit haar grote liefde voor België is voortgekomen, horen daarbij. Dit heimwee gaat gepaard met kritiek op de wereld van nu, die nooit meer zo zal zijn, nooit meer zo bewust, zorgvuldig en volledig als ze was.[4.] Er is al te veel verloren gegaan. Maar in haar beeldende kunst zien we geen directe aanklacht. De kritiek ligt verborgen in de vele dubbele bodems van het werk, dat zich op het eerste gezicht juist vrolijk en kleurrijk aan ons voordoet. De bronnen voor het beeldende werk van Charlotte Mutsaers zijn zowel literair als kunsthistorisch. In *Kersebloed* noemt ze enkele van haar geliefde schijvers: Kafka, Céline, Cortázar, Krol, Michaux, Renard, Charms, Armando, Hanlo, Stevie Smith en Ponge.[5.] Wat ze gemeen hebben, is het oog voor het vreemde, het wrange en vrolijke, de onverwachte dingen in het gewone leven, het absurde, de onmogelijke contrasten en de mogelijkheden van de taal om dat alles op te roepen. In de beeldende kunst gaat het bij haar voorkeuren veelal om de vorm, soms om de inhoud of beide. Er is de vorm en de cloisonnistische[6.] manier van schilderen van het kleurige leven van de Franse fin-de-siècle bij de Nabis (de profeten), zoals Vuillard en Bonnard, die ook bij Matisse te vinden zijn. Om de vreemde inhoud en de bijzondere benadering van het onderwerp zijn er bijvoorbeeld Arcimboldo, die gezichten schildert, die bestaan uit groenten of fruit, Ensor[7.] met zijn strijd tegen de magistraten en tegen de hypocrisie, Felix Vallotton die in zijn prenten de zelfkant van het leven weergeeft, Wilhelm Busch met zijn *Max und Moritz*, de getekende verhalen van Prikkebeen en later de stripverhalen van Hergé. Of het kinderlijke in de houten en blikken figuren, het speelgoed van Roland Roure, de prenten met rijmpjes in de 'images d'Epinal' en 'De kleine Kroot' van Rabier. Ze bewondert Jean Dubuffet die in zijn vroege werken onder meer herfstbladeren gebruikte, en de vreemde, primitieve tekeningen van planten [Parole Cinesi] van Nicola de Maria die de volkskunst benadert, waarvoor Charlotte Mutsaers een voorliefde heeft: het spontane, het onhandige en het toevallige, dat ook de kunst van randfiguren en psychisch gestoorden kenmerkt. Het is ook het vriendelijke absurdisme van Charms, die een bepaalde gevoeligheid voor de werkelijkheid had: 'Ik zag een keer een gevecht tussen een vlieg en een kever. Het was zo verschrikkelijk dat ik als een gek de straat op ben gehold....' Die manier van kijken en denken staat dicht bij de wijze waarop kinderen in staat zijn heterogene objecten met een eigen associatieve logica te verbinden. Charlotte Mutsaers noemt ook de vriendelijke en vertrouwenwekkende voorstellingen op oude reclameaffiches of het nog steeds aanwezige logo met een meeuw op de gele vrachtauto's van De Snelle Visser. Kortom, ze heeft bewondering voor al die uitingen, die door volwassen kinderen zijn gemaakt.

Het schilderen[8.]

Op de middelbare school en tijdens haar studie Nederlands waren tekenen en schrijven van evenveel waarde. De studie van de taal werd gecompleteerd door een opleiding schilderen, tekenen en grafiek aan de Rietveld Academie, waarmee Charlotte Mutsaers in 1972 begon toen ze 29 jaar oud was.

In de loop van de jaren na de academie ontwikkelde ze een kleurige manier van schilderen, waarin voorstelling en decoratieve motieven samengingen. Het zijn zonnige, vrolijke en stille werken, met zachte stemmen en de geur van buiten. Dat dromerige, dat stille heeft de kenmerken van Bonnard en Vuillard. We zien in de eerste jaren (na 1977) meestal 'huiselijke' onderwerpen: Poes op het aanrecht, bloemstillevens in een interieur, grijsgroene landschappen en portretten, maar enkele schilderijen en gouaches wijzen vooruit naar haar latere, 'scherpere' werk: *Gemaskerde* (Hazenmasker) *aan de piano* (zijzelf?) en *Lepus*

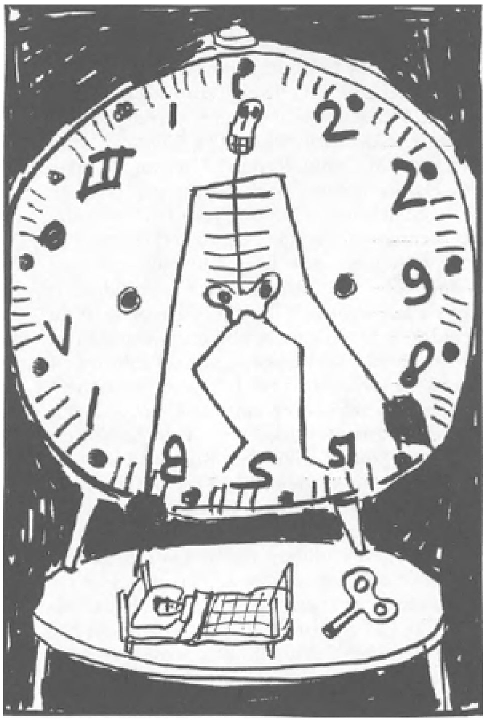
Timidus (gemaskerde voor de spiegel), portretten zonder gezicht, *His Masters Voice* (zelfportret met haar hond Dar) en enkele werken, die met Ensor te maken hebben: *Op bezoek bij Ensor*, *Dar met hoedje* en *Achter het harmonium op het atelier van Ensor* - met op de achtergrond een deel van Ensors bekende schilderij *De Intocht van Christus.* Daarmee treedt ook een verandering in de manier van schilderen op: de toets wordt minder vriendelijk, expressiever, de kleurvlakken groter, de lijnen sterker en de contrasten duidelijker. Het werk wordt steeds krachtiger en eigenzinniger, ook in de thematiek.

Tekeningen en grafiek

Naast schilderijen en gouaches maakte Charlotte Mutsaers veel tekeningen, grafiek (zeefdrukken en houtsneden) en een enkele collage. Voor het grootste deel zijn ze gemaakt als illustraties of omslagen voor boeken en tijdschriften, voor postzegels, voor affiches en speciale prentbriefkaart-edities.[9.] De manier van tekenen is heel duidelijk, met klare lijnen; veel is in zwart-wit. De tekeningen vragen soms om ingekleurd te worden, zoals ook gebeurt in *Hanegeschrei*, waarin de dieren uit een *Bestiarium*[10.] lijken te komen en ook aan de tekeningen van Villard d'Honnecourt (ca. 1230) doen denken. In dat opzicht zijn de Middeleeuwen eerder een bron dan de zeventiende eeuw. De tekenstijl is, afhankelijk ook van het thema, vaak naïef en bewust wat primitief, maar er zijn ook zwierige tekeningen, zoals die van Leda en de Zwaan. Dikwijls zijn de tekeningen in een kader gezet die de voorstelling op veel plaatsen afsnijdt, zeker waar het gaat om stripachtige verhalen (*Het circus van de geest*, *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw*) en de houtsneden (Biesheuvel). Ze zijn in alle opzichten verwant aan haar tekenstijl, die ook in de schilderijen en gouaches voorkomt.

In 1990 maakte Charlotte Mutsaers illustraties voor *Alle mensen houden van geld* van Daniil Charms, de laatste tekeningen, die ze in opdracht maakte. Ze zijn veel vrijer, spontaner en expressiever. Beeld en handgeschreven tekst (met kinderlijke schoolschriftletters) worden hier en daar gecombineerd. Charlotte Mutsaers zou, naar haar zeggen, wanneer ze de beeldende kant van haar werk op een bepaald moment weer zou opnemen, collages gaan maken. Ze zag collages van André Breton en ontdekte daar dat deze manier van werken een rijk arsenaal aan mogelijkheden bezit, die ze miste bij het tekenen.

De stijl



Uit: Daniil Charms, 'Alle mensen houden van geld'

Schilderijen en tekeningen van kunstenaars tonen een handschrift, dat niet of nauwelijks omschreven kan worden. Daaraan herkent men de maker en daarmee kunnen ver-

valsingen worden opgespoord. Het is de persoonlijke ‘stijl’, een eigen manier van werken, die ook bij Charlotte Mutsaers duidelijk aanwezig is - ook in de vroege schilderijen, die aan Bonnard of Vuillard doen denken, maar net even anders zijn. Er zijn natuurlijk vele kunstenaars, die haar geïnspireerd hebben in haar werk - er zijn al enkelen genoemd -, maar vergelijkingen met werk van anderen gaan altijd mank.[11.] Als men haar werk in een bepaalde categorie zou willen indelen, dan zou ik kiezen voor *de nieuwe figuratie*, een richting die in Nederland rond 1970 opkomt, ook als een reactie op de pure abstractie en het conceptuele. Raveel, Lucassen, Freijmuth en Holstein worden tot deze nieuwe figuratieven gerekend en hun manier van werken wordt omschreven als ‘afstandelijk, ironisch met veel beeldcitaten en clichés’. Die karakterisering geldt maar ten dele voor het werk van Charlotte Mutsaers, maar haar stijl heeft er wel mee te maken en in die zin geldt voor haar latere werk de opmerking van Lucassen, dat zij bezig waren te schilderen op een manier waaraan niet duidelijk zichtbaar was dat de maker zo goed kon schilderen. Het primitieve of naïeve, het soms kinderlijke of dadaïstische (te vergelijken met bepaalde werken van Picabia) hoort daarbij. Het ging uiteindelijk meer om de inhoud dan om een pure esthetische vorm. Charlotte Mutsaers' werk is verhalend, zoals haar literatuur beeldend is. *Het circus van de geest* (1983), *Hazepeper* (1985), het ‘stripverhaal’ van Mijnheer Donselaer (1986), *Hanegeschrei* (1988) zijn er een logische gevolg van. Deze geïllustreerde werken ontstonden in de jaren dat Charlotte Mutsaers nog schilderde, terwijl *De Markiezin* (1988) en *Kersebloed* (1990) de voorbodes waren van het schrijverschap.

De onderwerpen

Je zou een vademecum kunnen maken met alle namen, dieren, voorwerpen, vormen, begrippen en namen van schijvers en beeldende kunstenaars, die in het werk van Charlotte Mutsaers bij herhaling te vinden zijn. Er is in haar werk een grote trouw aan alles en iedereen, wat en wie ooit grote indruk op haar heeft gemaakt. Er is de komkommer, die door haar vader tot een waar individu werd gemaakt, de magneet die ooit een dierbaar voorwerp voor haar was en waarmee ze veel ‘ophalingen’ deed, Ensor en Charms, Oostende en Antwerpen, het masker, de kerstboom en bijbehorende versierselen, liefde en dood, burgerlijkheid en protest tegen bijvoorbeeld de vivisectie, Dar, de haas, de leeuw en de eeuw, en zo is er al een begin gemaakt met deze kleine Larousse.[12.]

Het masker

In haar schilderijen begint het met een gemaskerde achter de piano (1977), gevolgd door een gemaskerd meisje voor een spiegel (1978). Beiden dragen hazemaskers, die behoren tot een grotere collectie maskers, waarover Lien Heyting in 1984 schreef.[13.] Het masker maakt die schilderijen bijzonder en intrigerend. De maskers, die zo'n grote rol in het werk van Ensor speelden, als ‘masques scandalisés’, afschrikwekkende

vermommingen, waarachter gewone burgers schuil gingen, hebben bij Charlotte Mutsaers, zo lijkt het, een andere betekenis. Haar liefde voor het dier, dat zoveel onschuldiger is dan de mens en dat altijd maar weer de rol van het slachtoffer moeten spelen, maakt iemand met zo'n masker sympathieker. Dat Ensor hier wordt genoemd komt omdat het atelier van deze schilder (ook met een gemaskerde figuur) enkele malen in haar werk rond 1978 terug te vinden is. Niet zozeer de manier van schilderen, maar wel de scherpe inhoud van Ensors werk lijkt Charlotte Mutsaers op een spoor te hebben gezet. Het is liefde uit haar jeugd voor België en voor Oostende, de stad van Ensor, waar nog iets van de negentiende eeuw is terug te vinden, waar de kerstmenu's prachtige gedichten zijn, waar rituelen in bijvoorbeeld de uitbundige optochten overeind zijn gebleven en waar, ondanks alle afbraak, die authentieke sfeer niet kapot is te krijgen. Dat Ensor-achtige wordt prachtig gekarakteriseerd door Benno Barnard, die spreekt over de *belgitude* dat ‘dezelfde functie heeft als koolzuur in spuitwater: zij carboniseert zijn burgerlijkheid, maakt zijn fatsoen anarchistisch, zijn discretie opwindend, zijn welgevoe-

gelijkheid subversief en zijn ernst dadaïstisch.'[14] Barnard voegt er aan toe dat de Belgen lijken te denken: 'hoe minder de anderen van België begrijpen, hoe beter het is'. Iets daarvan zit ook in het werk van Charlotte Mutsaers.

'Gemaskerd aan de piano'

La Belle et la Bête

Dat dierenmasker gaat over in de vaak onevenwichtige relatie tussen mens en dier, tussen La Belle et la Béte (wie is wie?), een onderwerp dat Charlotte Mutsaers tussen 1981 en 1983 acht of negen keer op verchillende manieren schilderde. Het is duidelijk dat hier sprake is van een serie zelfportretten met haar lievelingshond Dar, maar de titel zegt dat die identificatie niet van betekenis is. Daarin schuilt de onzichtbare inhoud, die de kijker een vreemd gevoel van onzekerheid meegeeft: de dwingende masker-achtige aanwezigheid van de figuren.

Dar figureert herhaaldelijk in haar werk: als herinnering aan het beeldmerk van His Masters Voice, dat een dreigende lading krijgt in *His Masters Smoke*, waar een onguur ogende, rokende man een diergevaarlijke rol lijkt te spelen. En deze man keert terug in *Ademin*, waar hij het rokershoestgenezende middel aan hond, vogeltje en eend tracht aan te smeren. Toch merkwaardig, zo'n thema waarin humor en wrange ernst het contrast bepalen.

Het is een twee-eenheid, een relatie (positief of negatief) die steeds terugkeert, ook in de schilderijen van de Last Tango (hartstocht, liefde en dood) of in de grote serie Piëta's.

Met Dar voor 'Beauty & the Beast'. (foto: Madeleine Vos)

Pietà

Geen religieus bedoeld thema, maar wel een merkwaardig en absurd beeld van het kind als volwassene: naakt op schoot van de moeder, die vol van verdriet er hulpeloos bij zit, gekroond en ongekroond, met een heel of half kind, wit, geel of zwart. Het ontroerend naïeve van Pietà's in dorpskerkjes van mediterrane landen is in deze serie een essentieel ingrediënt. Gekleurde vlekken en onbepaalde vormen, tulpen, kaarsen, een pot met plant of een boom zijn als elementen toegevoegd. In *Hazepeper* geeft Charlotte Mutsaers haar visie op dit thema:

> De blinden, de Amerikanen, de fox-terriërs,
> de schoenmakers, Napoleon, James Ensor,
> de dierenkwellers, de drogisten zonder haar,
> de wetenschappelijke medewerkers, de paus,
> wie zou er eigenlijk niet willen sterven
> in de omarming van zijn bloedeigen moeder?
>
> Als een rotsblok, als een grot waarin een grote
> zoon kan schuilen, zó rijst de Pietà voor ons op.
> Waar vinden wij, dochters, zo'n toevluchtsoord?

En de vis (het symbool van Christus) gebruikt Charlotte Mutsaers in een gedicht waarin zij Maria als de Stella Maris, de Sterre der Zee, smeekt om alle vissers, - die niets ontziende

moordenaars -, met hun vrouwen en toebehoren om zeep te brengen. De daarbij behorende tekening is een Pietà, zwevend boven de met gezonken boten en visserslijken gevulde zee. De moeder houdt een reusachtige vis in haar armen.

Leda en de zwaan[15.]

Zou in de Pietà's de geestelijke liefde (de liefde van moeder tot kind, die Charlotte Mutsaers heeft gemist) een motief kunnen zijn, bij de andere twee-eenheid, Leda en de zwaan, is het de lichamelijke liefde en het gewelddadige: Zeus, die de mooie vrouw van de koning van Sparta verleidde. Tegelijkertijd speelt hier ook het eerder genoemde thema La Belle et la Bête, de relatie tussen mens en dier. De tekeningen van dit onderwerp zijn niet primitief, maar zeer ‘natuurgetrouw’ en bijna even klassiek als het verhaal zelf. In twee schilderijen komt het thema voor, één waarin een zwaan recht op een timide en afwachtende Leda toezwemt (‘Niets lieflijkers dan het dons van de zwaan, niets gemeners dan zijn gemaskerde slangenkop, niets ongerijmders dan Leda's passie?’[16.]). Het andere schilderij zou een beeldmerk van het thema kunnen zijn: de zwaan met als hart het hoofd van Leda. De drie thema's ‘La Belle et la Bête’, ‘Pietà’ en ‘Leda en de zwaan’ hebben een verwachtschap in liefde, dood en geweld en in de vreemde vormen van intimiteit. Het laatste, maar niet tot een serie uitgewerkte onderwerp is *Der Tot und das Mädchen* (1990), een logisch vervolg.[17.] Op een gouache met deze titel staan aan het strand bij Oostende een man en een vrouw omarmd. Het zwarte, masker-achtige gezicht van de man zou op de dood kunnen duiden, maar de betekenis van dit werk wordt weer anders als men een tweede titel leest: *Elk stadje heeft zijn schatje, maar Oostende heeft er twee.*

‘Elk stadje heeft zijn schatje / maar Oostende heeft er twee’

De inktvis en de inktpot

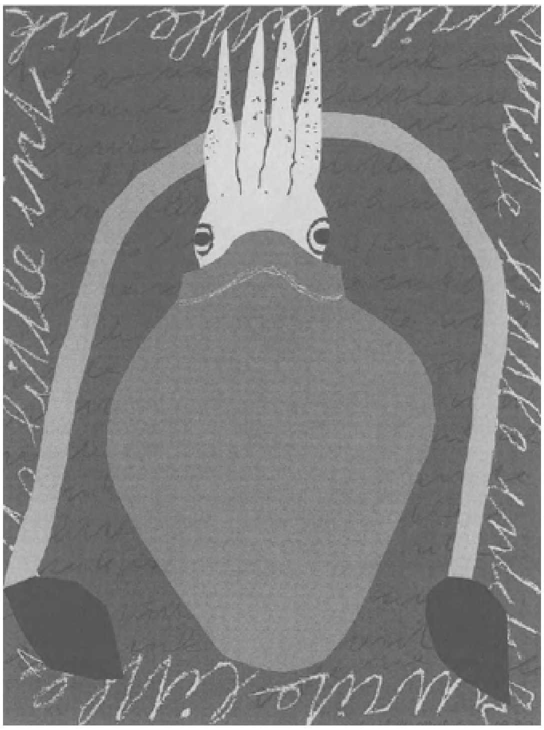
In 1990 ontstonden veel collages van de inktvis, een onderwerp dat Charlotte Mutsaers uitwerkte nadat zij in een droom te horen had gekregen: ‘Write, little inkfish’. Het zette haar tegelijkertijd aan om zich nu definitief aan het schijversschap te wijden.

De inktvis heeft een prachtig afweermiddel, een manier om belagers op een afstand te houden: de inktwolk, waardoor het dier onzichtbaar wordt, tenminste dat denkt de inktvis. Maar waar inkt is, weet de vijand de aanwezigheid van het slachtoffer. Dat is ook het lot van de schrijvers: die hullen zich in inkt en kunnen zich door die inkt niet anders dan blootgeven. De woorden vertellen en verbeelden het verhaal.

Volgens Charlotte Mutsaers reduceerde het schilderen van voorstellingen haar persoonlijkheid, dat wil zeggen dat het haar onmogelijk was die beelden te schilderen die je wel met woorden en taal kunt oproepen. Er is meer vrijheid om te spelen met letters en woorden. Schilderen en schrijven samen is voor haar nauwelijks mogelijk. Het is het een of het ander en dat is nu eenmaal haar monomane karakter. Bij het schilderen is het mogelijk aan andere dingen te denken, het schrijven eist iemand helemaal op, ieder moment van de dag (en vaak van de nacht).

Hoe moet een begrip als de (afschuwelijke) vooruitgang in een beeld worden weergegeven? Woorden kunnen veel dubbelzinniger zijn.

Het schrijven is vanuit het beeldende begonnen en de beeldspelingen zijn overgegaan in woordspelingen, die het in beelden denken verrijkt, zoals is geïllustreerd in het decembernummer van Tirade (1994): de visgraat als uitgekleede kerstboom, de relatie zee, bos, denneappel en visvorm en dat alles opgehangen aan haar eigen jeugdervaring met Kerstmis. Maar er is nog enige hoop: op de omslag van datzelfde nummer staat een onvervalste tekening van Charlotte Mutsaers.



'Het zijn niet allen koks die lange messen dragen'

STERRE DER ZEE HELP DE VISSERS OM ZEEP
PIETA
C.M.
DOOR CHARLOTTE MUTSAERS

Sterre der zee help de vissers om zeep

STERRE DER ZEE HELP DE VISSERS OM ZEEP

Met hengels en spinners en dobbers
met ijzeren vlieg en harpoen
en dozen vol bloedige wormen
zo gaat de visser op stap.

Refrein
Sterre der zee help de vissers om zeep
en hun bootjes en vrouwen erbij.
Smijt ze tegen de rotsen kapot
of drijf een harpoen in hun zij.
Sterre der zee help de vissers om zeep.

Met verve schetst hij zijn stekkie,
hij is een echte natuurvriend
en zegt van de dieren te houden
want stopt zijn buit in een leefnet
refrein

Zijn haak scheurt lipjes en kelen,
maar de strijd is, zegt hij, gelijk.
Om een vis behoorlijk te drillen
is inzicht nodig en moed.
refrein

Naast de vissers zitten hun vrouwen
een thermoskan op de knie.
Zij breien per dag wel een truitje
en houden verder hun mond.
refrein

Ze ontschubben de vis met een kroonkurk
en snijden de vinnen eraf.
De levers, de hommen en kuitjes
gaan in de prullenmand.
refrein

Met spiering, baarsen of paling
of zeevis als poon, tong en schol
gaat de visser des avonds dineren
en zijn vrouw en zijn kat eten mee.
refrein

En als zij niet stikken door graten
of sterven door kwik in de zee
dan bid ik zo hard als ik kan
tot u, o Sterre der zee:
refrein

Met hengels en spinners en dobbers
met ijzeren vlieg en harpoen
en dozen vol bloedige wormen
zo gaat de visser op stap.

Refrein
Sterre der zee help de vissers om zeep
en hun bootjes en vrouwen erbij.
Smijt ze tegen de rotsen kapot
of drijf een harpoen in hun zij.
Sterre der zee help de vissers om zeep.

Met verve schetst hij zijn stekkie,
hij is een echte natuurvriend
en zegt van de dieren te houden
want stopt zijn buit in een leefnet
refrein

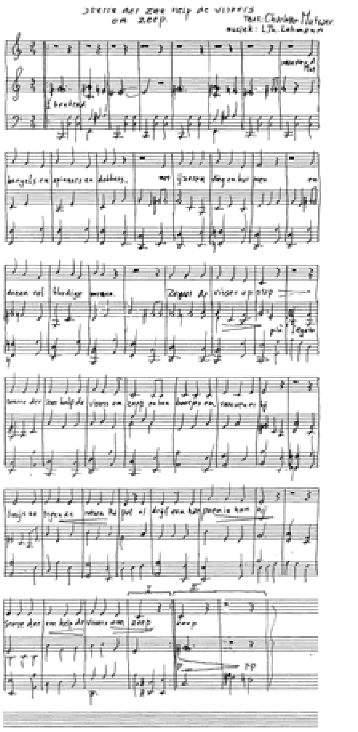
Zijn haak scheurt lipjes en kelen,
maar de strijd is, zegt hij, gelijk.
Om een vis behoorlijk te drillen
is inzicht nodig en moed.
refrein

Naast de vissers zitten hun vrouwen
een thermoskan op de knie.
Zij breien per dag wel een truitje
en houden verder hun mond.
refrein

Ze ontschubben de vis met een kroonkurk
en snijden de vinnen eraf.
De levers, de hommen en kuitjes
gaan in de prullenmand.
    refrein

Met spiering, baarsen of paling
of zeevis als poon, tong en schol
gaat de visser des avonds dineren
en zijn vrouw en zijn kat eten mee.
    refrein

En als zij niet stikken door graten
of sterven door kwik in de zee
dan bid ik zo hard als ik kan
tot u, o Sterre der zee:
    refrein



Eindnoten:

1. Dit artikel is ontstaan na een gesprek van de auteur met Charlotte Mutsaers en met behulp van gegevens uit de scriptie van Maria van Duynhoven, *Charlotte Mutsaers, een eigen taal*, 1991. Daarvoor geldt mijn grote dank.
2. Charlotte Mutsaers studeerde van 1962 tot 1968 Nederlands en was tot 1980 lerares Nederlands in Amsterdam. Van 1972 tot 1977 volgde ze de avondopleiding schilderen/tekenen en grafiek op de Rietveld Academie in Amsterdam, waar ze vanaf 1980 les zou gaan geven. Na 1990 ruilde ze het schilderen en tekenen in voor het schrijven. Zo nu en dan maakt Charlotte Mutsaers een tekening bij haar eigen verhalen, zoals in de Tirade-aflevering van december 1994.
3. Informatief zijn hiervoor *Hazepeper*, *De Markiezin* en *Kersebloed.*
4. Een voorbeeld: ‘Copyright werkelijkheid’ in *Kersebloed*, een verhaal tegen het ‘afgedwongen’ modernisme.
5. Charlotte Mutsaers schreef over Ponge: ‘Reizen op een slak, over *Le Parti Pris des Choses* van Francis Ponge’, NRC-Handelsblad 23-11-1990
6. *Cloisonnisme*: naast elkaar plaatsen van door lijnen gescheiden kleurvlakken.
7. Zie ook het artikel van Charlotte Mutsaers in NRC-Handelsblad 10-5-1991 over James Ensor, ‘Picturale Pennevruchten’ en over Oostende: ‘Foei voor het onzuivere afwaswater dat de gezalfde kalveren der literatuur uitbraken!’
8. Voor kleurafbeeldingen van het beeldende werk van Charlotte Mutsaers kan men raadplegen: *Catalogus Charlotte Mutsaers schilderijen*, Amsterdam 1985/*Catalogus Charlotte Mutsaers Staalbankiers*, Den Haag. Beter nog is het de schilderijen in werkelijkheid te bekijken.
9. Een overzicht van de illustraties van eigen boeken:
    - *Het circus van de geest*, Amsterdam 1983
    - *Hazepeper*, Amsterdam 1985
    - *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw*, Amsterdam 1986
    - *Hanegeschrei*, Amsterdam 1988

illustraties van boeken van andere auteurs:

- J.M.A. Biesheuvel, *Hoe de dieren in de hemel kwamen*, Amsterdam 1982
- A. van Dis, *Nathan Sid*, Amsterdam 1983
- F. van Eden, *De paddestoelen of de gevaarlijk hartstocht*, Amsterdam 1984
- J. Gielkens en P. Tonkens, *Kom met een gesis van vleugels*, Utrecht 1987
- W. Cowper, *Epitaph on a hare*, Groningen 1988
- D. Charms, *Alle mensen houden van geld*, Amsterdam 1990

Verder illustraties voor diverse weekbladen en tijdschriften (Hollands Maandblad, De Gids, De Tweede Ronde, Vrij Nederland, Tirade), fondslijsten (voor uitgeverij Meulenhoff, Amsterdam) en boekomslagen (voor uitgeverijen Querido, Meulenhoff en voor De Bijenkorf). Daarnaast maakte Charlotte Mutsaers een serie kinderzegels voor PTT Post 1987 met als thema: kind en beroep en briefkaartillustraties voor Island International Bookshop en voor eigen uitgaven in 1986, 1988 en 1990.

10. Middeleeuws dierenboek met geïllustreerde, moraliserende diergeschiedenissen
11. Naast Bonnard en Vuillard, zijn vergelijkingen gemaakt met het werk van James Ensor, Max Beckmann, Edvard Munch, Henri Matisse, Käthe Kollwitz, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Erich Heckel, Jawlenski, Kees van Dongen, Gabriele Münter, Reinier Lucassen, Yvan Theys, Alphons Freymuth, Etienne Elias en Roger Raveel. Ik denk dat er nog wel meer te noemen zouden zijn. De stijl van Charlotte Mutsaers ontwikkelde zich op een vanzelfsprekende manier van een impressionistische vriendelijkheid naar een expressionistische hardheid en primitivisme, parallel aan de ontwikkellingen van deze eeuw. De genoemde vergelijkingen zijn over het algemeen louter visueel en niet inhoudelijk. Deze waarnemingen liggen voor de hand en vertellen slechts iets over de voorkeuren van Charlotte Mutsaers.
12. Deze Larousse zou wellicht gaan lijken op de systeemloze indeling van het dierenrijk van Jorge Luis Borges met ‘lieve dieren, leeuwachtigen, lawaaierige schepsels...’ enzovoort.
13. ‘Triomfjes over de dood’, NRC-Handelsblad 18-5-1984.
14. NRC-Handelsblad, 2-9-1994.
15. Dit thema is uitgewerkt in tekeningen, schilderijen, grafiek en in illustraties voor *Kom met een gesis van vleugels* (1987), een bundel gedichten over Leda en de zwaan, bijeengebracht door Pauline Tonkens en Jan Gielkens. In deze uitgave schrijft Charlotte Mutsaers: ‘Het gaat niet om Leda/ Het gaat niet om Zeus met een verenpak aan/Het gaat niet over twee mensen maar over La Belle et La Bête [...].’ Maar het is ook een ode aan ‘Wit: picturaal en poëtisch zout.’
16. zie noot 10.
17. Stella Maris komt als embleem al voor in *Het circus van de geest*, de Pietà, Leda en de zwaan. Der Tot und das Mädchen zien we in *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw.*

Anthony Mertens
De giftige woorden van mevrouw Potharst
Over Rachels rokje

Als hij het verre geruis tussen de regels eenmaal heeft opgevangen, verandert de lezer in een rokkenjager. Misschien wordt hij het eerst aangelokt door het frou-frou van het rokje van Rachel. Of heeft het laaiende rokje van Maria Tsvetajeva hem nog eerder verleid, het frambozenrode? Het duikt op in het gedicht dat van haar staat afgedrukt op de eerste bladzijde van *Rachels rokje.* Er komen heel wat rokjes voor in de roman van Charlotte Mutsaers, waarin de zinnen wervelen en ritselen door onverwachte windvlagen.

Al helemaal in het begin zit er een aapje op een stokje achter moeders keukendeur. Hij had een gaatje in zijn rokje. Wanneer zij haar moeder het liedje hoort zingen, is Rachel nog geen tien jaar. Zij hoort er iets onheilspellends in, alsof het de voorbode is van het ongeluk dat op de drempel ligt te wachten. Waarschijnlijk heeft het kind een voorgevoel van de ontwakende sexualiteit, waarvoor het bang is. Maar is het dat alleen wat haar uit het lood brengt?

Op kerstavond gebeurt er iets onbegrijpelijks in haar leven, waardoor voortaan alles in een ander licht komt te staan. En dan is er nog de bliksemschicht, drie jaar later, als Rachel dertien is, en zij voor het eerst Douglas Distelvink op de drempel van het klaslokaal ziet staan: ze raakt volledig de kluts kwijt en kan haar erotische draai niet meer vinden.

Dat zijn de twee gaten in Rachels rokje: het bovenste gat is het gemis aan haar vader, op wie, als zij de voorbereidingen treffen voor het kerstfeest, vanuit onverwachte hoek een aanslag wordt gepleegd. Het onderste is het pijnlijke besef van een onmogelijke liefde die Rachel voor haar leraar heeft opgevat. Door deze twee gaten stapt Rachel in haar rokje. Dertig jaar lang lijkt zij daar als een verschrikt vogeltje in rond te stappen, tot zij in een sneeuwstorm op een vluchtheuvel in de stad Douglas Distelvink tegen het lijf loopt. Op een vluchtheuvel, als we dat even mogen onthouden.

In *Rachels rokje* kijkt de vertelster dertig jaar later terug op wie zij was en wat zij onderging in de de periode tussen haar tiende en vijftiende jaar. Zo zou je het boek in een zin kunnen samenvatten. Was het maar zo eenvoudig. Want Charlotte Mutsaers heeft allerminst het zoveelste boek toegevoegd aan die grote stapel romans in de Nederlandse literatuur waarin de schrijvers teruggaan naar hun jeugd. In ieder geval vertelt de roman niet het verhaal van een kinderidylle.

Zo zelfverzekerd als ik nu schrijf - de roman gaat over de puberteit van een meisje dat de wereld niet begrijpt - zo bedrieglijk is de prooi van de rokkenjager. Hij denkt een slip te pakken te hebben, maar grijpt in het luchtledig. We weten niet eens of de gebeurtenissen, waarover wordt verhaald, wel hebben plaatsgevonden of bij elkaar zijn gefantaseerd. En misschien gaat het niet eens om die gebeurtenissen, maar om de manier waar ze door de woorden zijn ingekleed.

Tekstuur

Dat brengt mij bij Roland Barthes. Ook zijn naam valt in dit boek in verband met zijn voorliefde voor plooien. In al zijn publicaties brengt Barthes telkens weer zijn meest favoriete metafoor onder de aandacht: hij beschouwt de tekst als een stukje textiel, weefsel van zinnen. Zo zou je - in de geest van Barthes - de roman van Charlotte Mutsaers als een rokje kunnen opvatten, dat wil zeggen als een verzameling teksten die als plooien over elkaar heen liggen. Zo worden de eerste zevenendertig hoofdstukjes in het boek dan ook genoemd: Plooien.

In plooi zesentwintig kun je de kleine catechismus van de rok lezen. De catechismus is dat vermaledijde boekje, waar alle katholieke kinderen uit de jaren vijftig een herinnering aan zullen hebben omdat ze er de vragen en antwoorden, alle met betrekking tot het geloof, uit moesten kunnen opdreunen. En ieder die met die bezoeking te maken heeft gehad, weet zich decennia later nog op z'n minst de eerste vraag en het daarbij behorende antwoord te herinneren: waartoe zijn wij op aarde? In de catechismus van Charlotte Mutsaers luidt het antwoord niet: om God te dienen en om hier en in het hiernamaals gelukkig te worden. Bij haar luidt het antwoord: om een passend rokje te dragen en er weer uit te stappen als de tijd daar is. Het rokje als metafoor voor het leven.

Maar wanneer je het woord ‘rok’ in deze catechismus vervangt door ‘tekst’ komt er als vanzelf een ware poëtica te voorschijn die sterk verwant is met de ideeën van Roland Barthes:

> VRAAG: Hangen de plooien in een rokje samen?
> ANTWOORD: Allicht, jíj zit er toch in?
> VRAAG: Laat die samenhang zich ook aanwijzen?
> ANTWOORD: Nee, die laat zich alleen nawijzen. Maar wie goed luistert zal hem kunnen horen: het frou-frou, de zo ten onrechte verguisde ruis.
> VRAAG: Kun je het frou-frou navertellen?
> ANTWOORD: Kun je berg en dal navertellen als je niet eens weet waar berg begint en dal ophoudt terwijl het hoorngeschal daar ergens tussen klinkt?

Deze dialoog zou je kunnen lezen als een vrolijke en lichte vertaling van een notie, die Roland Barthes heeft opgetekend in *Het plezier van de tekst.* ‘Tekst’, schrijft hij, ‘betekent Weefsel; maar terwijl men dit weefsel tot nu toe steeds als een produkt, als een kant en klare sluier heeft opgevat, waarachter zich min of meer verborgen, de betekenis (de waarheid) bevindt, benadrukken wij nu in het weefsel de generatieve gedachte dat de tekst door een onophoudelijk maaswerk ontstaat en zichzelf bewerkt; in dit weefsel - deze textuur - verloren, lost het subject zich op, zoals een spin die zelf in de constructieve afscheidingen van haar web zou opgaan. [...]’

Rokkenjager

Trouwens, in dezelfde plooi wordt Barthes direct geciteerd als de catechismus de vraag opwerpt hoe we de ideale rokkenjager zouden moeten zien. Zo iemand moet een echte textuurgek zijn, ‘iemand die aan rokjes zijn hart ophaalt, zelfs als er sprake is van een hortend en stotend frou-frou’. Roland Barthes: ‘Waar ik in een verhaal van houd, is dus niet zonder meer de inhoud, zelfs niet de structuur, maar veeleer de schrammen die ik op het mooie omhulsel aanbreng: ik ren, ik spring, ik kijk op, ik duik er weer in.’

Zo'n profiel van de ideale rokkenjager geeft de lezer een grote vrijheid: hij kan bij het lezen vele kanten uit. Nu eens zal hij zich laten leiden door wat wordt verteld (de inhoud), dan weer zal zijn oog vallen op de presentatie daarvan (de structuur), maar

hij mag ook het volle pond geven aan de dagdromen die hem bij het lezen overvallen, opgewekt door een enkel woord, door een enkele passage.

Tussen de plooien van de woorden en de zinnen heeft zich door de tijd heen het stof van bijbetekenissen opgehoopt: daarom moeten de woorden binnenstebuiten worden gekeerd om de tastbare getuigenissen van vroeger zichtbaar te kunnen maken. Soms is het moeilijk uit te maken of wat in de plooien van de rok te vinden is de lezer, dan wel de schrijfster toe behoort.

Een ijverig lezer zou door dit boek het spoor kunnen volgen van ‘de dennetak’. Ik geloof dat dat niet eens een onzinnige onderneming zou zijn, omdat dat net als andere sporen de lezer naar dat geheimzinnige gebied brengt, waar Charlotte Mutsaers als geen ander in thuis is: het gebied waar het ‘heimliche’ en het ‘unheimliche’ als in een proces van osmose elkaar doordringen. Zo verspreidt de dennetak in dit boek een geur van geborgenheid en verraad tegelijkertijd, wordt het een zinnebeeld van trots en schaamte. Rachel heeft zo'n tak ook niet voor niets in haar liesplooi, in de

schaamstreek laten tatoeren. Alleen aan Douglas, haar innig geliefde, zal ze deze mengeling van trots en schaamte laten zien. Ja, ze voelt zich een 'getatoeërde Lorelei', zoals ze zich op een onbewaakt ogenblik laat ontvallen.

De dennetak staat in het lijstje van woorden, die alles met het kerstfeest van doen hebben. Charlotte Mutsaers heeft een paar van die lijstjes in haar boek opgenomen, bijvoorbeeld op pagina 82, waar Kerstauto, Kerstvacantie, Kerstkransjes direct na elkaar worden opgesomd. Ze vormen het paradigma van de geestdrift die Rachel voor het Kerstfeest heeft opgevat, en die haar volwasssen alter-ego met niet minder enthousiasme dertig jaar later nog deelt. Maar die opsomming eindigt met de verzuchting: 'hoe dat je honoreert in je rode Kersthart waarin het ook altijd maar sneeuwt'. Zo'n zin werkt in deze roman als een toverbal: hoe meer je hem leest, hoe meer kleuren zich vertonen. Tot die toverbal is opgesnoept en een kleverige nasmaak overblijft. Want rood en wit, in deze zin, hebben in de roman heel wat connotaties. Ze herinneren aan het bloedspoor in de sneeuw, door Rachel op tienjarige leeftijd gezien, op kerstavond. Ze onderhouden mysterieuze betrekkingen met de rode bliksem die Rachel heeft getroffen op haar dertiende en de eeuwig vallende sneeuw op de vluchtheuvel, waar Rachel haar aanbeden leraar dertig jaar later weer tegen het lijf loop. En de kleuren verwijzen evenzeer naar die onverwoestbare clichébeelden, waarin het heimwee en het verlangen zich toch weer laten vangen. De witte kerst van Anton Pieck, de rode rozen van de liefde met hun stekels. Ja, aan de distels van Douglas zal Rachel zich later ook prikken. Ze verwijzen naar Roodkapje en Sneeuwwitje die regelmatig de roman binnen sluipen, als de vergelijkingen voor de situatie, waarin Rachel zich bevindt: in de verwarring die het verlies van de onschuld met zich meebrengt: de ontdekking van de menstruatie loopt synchroon met de ontdekking dat de buitenwereld de liefde voor haar vader verdacht vindt. U bent in 1942 geboren, zou wel eens Kleist willen lezen: verdacht als je een vader hebt die fout was in de oorlog.

Metamorfose

Ik volg hier niet het spoor van de dennetak. Het gezichtspunt van waaruit ik de roman benader, komt kort gezegd hier op neer. Ik lees het boek als een uitbeelding van de metamorfose. Volgens Elias Canetti (van *Massa en Macht*) treedt de metamorfose sinds oeroude tijden vooral op tijdens de jacht. Jager en prooi veranderen voortdurend van gedaanten; ze proberen elkaar voortdurend te misleiden. De lezende rokkenjager kan hiervan leren, vooral als hij merkt dat het boek hem op de hielen zit in plaats van omgekeerd. De metamorfose zou volgens Canetti de manifestatie zijn van de listen die op de vlucht worden betracht. Waarvoor is de vertelster met al haar metamorfoses op de vlucht?

Het proces van de metamorfose treedt in werking op het moment dat ik als lezer de roman lees. In de roman zien we wat verteld wordt (de geschiedenis) steeds van gedaante veranderen. De compositie helpt daaraan mee: een gebeurtenis wordt kort verteld, dan weer uitgerekt en omdat zo verschillende varianten van de geschiedenis aan bod komen, krijgen de gebeurtenissen een verschillend aanzien. De *coups de scène* leven van de metafoor, zodat we de ene keer de relatie tussen Rachel

Stottermaus en Douglas Distelvink leren zien als een spel tussen kat en muis en het andere moment als een wedstrijd tussen ruiter en paard (sinds Plato het meest voorkomende beeld als het om *eros* gaat), of als een blijk van immense hondetrouw, waarbij je niet weet of Rachel de aangelijnde hond speelt dan wel Douglas.

En dan zijn het tenslotte de woorden zelf die in het proces van de metamorfose worden getrokken. Dat laatste komt al tot uiting in de namen van de personages: in de naam van Rachel S. Stottermaus schemert de naam van de auteur Charlotte Mutsaers. Maar vallen ze nu samen, de hoofdpersoon en de schrijfster? Ze hebben in laatste instantie dezelfde verzameling letters gemeen, dat is alles. Van meer belang is dat er een taalkundige connectie bestaat tussen de namen van de geliefden Rachel Stottermaus en Douglas Distelvink. Daarin komt de overgang van muis naar vogel

als vanzelf tot stand en hier verschijnt opnieuw de dennetak; Douglas is namelijk ook de naam voor een naaldboom.

Voor Rachel geldt de wereld als behekst: elke gebeurtenis, elke ontmoeting, elke zin kan van het ene moment op andere overslaan van majeur in mineur. Wat het ene moment goed is, blijkt even later zeer fout te zijn en Rachel begrijpt maar steeds niet waarom. *Skatsjok* heet de term in de Russische volksmuziek die voor zo'n wending wordt gebruikt. Dat moet je wel angstig maken, wanneer je op niets kunt vertrouwen. Maar zo'n voortdurende verandering van gedaanten kan je ook opwinden: welke nieuwe deuren worden geopend, welke nieuwe verbanden zichtbaar? De vertelster gaat in het boek op onderzoek uit om na te gaan wat Rachel zo schrikachtig heeft gemaakt en beladen met een schuld waarvan ze zelfs de associatie nooit echt heeft kunnen doorgronden. In het laatste gedeelte van het boek verschijnt de vertelster voor een tribunaal dat deze ‘guilt by association’ behandelt en ze zal korte metten maken met al de veroordelingen die in haar omgeving worden uitgesproken.

De sleutelscène van de roman vinden we aan het begin van het boek, in plooi twee. Op kerstavond komt de taxi voorrijden. Rachel (tien jaar) en haar vader kijken uit naar Metertje, ‘rotsblok van geborgenheid’. Ieder jaar opnieuw wordt naar dat bezoek uitgezien. Maar nu stapt er iemand anders uit en vanaf dit moment verandert voor Rachel, en ook voor de vader, alles in een nachtmerrie; want ook hij - zo staat er te lezen - vervloekt ‘deze plotselinge metamorfose’.

In deze scène wordt het belangrijkste motief voor al die metamorfosen in de roman expliciet gepresenteerd. Want de dame die uit de taxi stapt, belichaamt de *vox populi.* ‘Je foute achternaam’ weet ze Rachel bij het weggaan nog in het oor te fluisteren, ‘zal je achtervolgen als een zwarte vlerk.’

Het enige wat Rachel in deze onheilsboodschap dadelijk beviel was ‘de overgang van muis naar vogel, de belofte van armslag of beter: naar vlerkerigheid, die daarin besloten ligt.’

Fout en goed

Wat Rachel op die kerstavond met een schok ervaart, is hoe de wereld van het ene moment naar het andere er totaal anders uit kan gaan zien, terwijl de wereld onverschillig voor welke aanblik dan ook hetzelfde blijft.

> Zo verliep Kerstmis Metathesis. Sindsdien staan Goed en Fout op hun kop en branden de kaarsjes van Rachels kerstboom ondersteboven. Maar ze branden tenminste. Dat zal geen enkele Judith Iskariot kunnen verhinderen.

Voor haar ogen wordt haar vader door een Judasmevrouw doodverklaard: Rachel, jij mag, je kunt niet meer van hem houden, zo'n door en door foute man. En Rachel weet niet waarom dat niet meer mag.

> Er is maar één ding waaraan ze denken kan en dat is haar naam. De fout die zich schijnt schuil te houden in de Duitse staart en het bloed dat daaraan kleeft.

In zo'n formulering vinden we de verschillende elementen van de partituur die in de roman wordt uitgespeeld.

Allereerst is er het element van de *verdichting*, waarin de scènes van plooi een en twee met elkaar vermengd worden, zoals dat ook in het hoofd van Rachel S. in die dagen gebeurd moet zijn: het staarde van het aapje (Rachel) dat door de moeder wordt gecoupeerd en de staart van haar achternaam (waardoor zij aan de geschiedenis van haar vader verbonden is). Daarnaast is er het element van de *contaminatie*: de onmiskenbaar Joodse voornaam is verbonden met een Duits staartstuk. De geschiedenis voltrekt zich vlak na de oorlog. In de roman wordt heel vaak gebruik gemaakt van het Duits: *Weihnachtsstollen, Heiligeabend, Anmut.* Is de betekenis van die woorden na 1945 veranderd? Ze hebben in ieder geval hun aanvankelijke onschuld verloren, (net zoals voor Rachel) en zijn vergiftigd met tientallen boze bijbetekenissen. De Duitse woorden drukken nu een verdacht geworden vorm van sentimentaliteit uit.

Dan is er ook het element van de *verplaatsing*: dat Rachel van de goede buitenwacht niet van haar vader mag houden, dat haar liefde voor hem - volgens diezelfde buitenwacht - onmogelijk is, in alle betekenissen van het woord (onvoorstelbaar, onacceptabel) - daar kan ze niet bij.

De verplaatsing wordt in de roman structureel op twee manieren tot stand gebracht. In de eerste plaats door het inlassen van vergelijkende, gruwelijker scenes: alsof de wonde ongedaan wordt gemaakt door een grotere wonde. In die ongeluk brengende plooi dertien komt ook een auto de scène binnen rijden, al is het dan niet de Taxi van Verraad, maar een Mercedes die de familie Bormann vervoert. Ze brengen een bezoek aan de maîtresse van Himmler, die, niet toevallig, dezelfde naam draagt als de mevrouw die Rachels rokje, Rachels wereld, in duigen heeft laten vallen. In de idyllische zonovergoten tuin, waarin alles leek op een volmaakt paradijs (zoals voor Rachel het kerstfeest), nodigt mevrouw Potharst de kinderen uit de gruwelijke verzameling van Himmler te zien. En net als voor Rachel valt de wereld van die kinderen na het zien van het perkamentenboek van menselijke huid definitief uiteen. Eike Bormann huppelde het ene moment op haar lakschoenen door de tuin

> en nu blijkt opeens dat je benen een mogelijkheid in zich meedragen zó afgrijselijk dat je misschien maar beter dood kan zijn. Voortaan zul je op deze benen alleen nog maar wat in het rond kunnen struikelen en iedereen zal maken dat hij weg komt bij het horen van je haperende tred.

Struikelen, haperen, stotteren, het zet zich voort in Rachels achternaam. En wat die benen betreft: bij Bormanns zoon zullen ze dertig jaar later bij een auto-ongeluk worden verbrijzeld. Een gemis, waarvan je in deze kontekst niet eens kunt zeggen of het moet worden betreurd of als troost ervaren. De slotalinea geeft een aanwijzing voor waar het in dit boek omgaat: de nooit te verbreken liefdesband met de vader, hoe fout hij ook mag zijn geweest.

> Bijna veertig jaar later is Bormann totaal vergrijsd. Voor het eerst van zijn leven durft hij in het openbaar te zeggen dat hij van zijn vader gehouden heeft. De reactie luidt: ‘Ofwel U heeft geen gevoel. Ofwel U kunt er niet bijkomen.’ ‘Is liefde dan geen gevoel?’ brengt hij daar tegen in, maar men heeft zich al van hem afgewend.

Onmogelijke liefde

De vraag zou ook door Rachel gesteld kunnen worden, want haar hele verhaal is een liefdesverklaring voor haar vader, die - zo heb ik het verhaal althans gelezen - wordt verplaatst (verplaatsing nummer twee) naar de bliksemschicht die Rachel op dertienjarige leeftijd treft als zij haar leraar Douglas Distelvink voor het eerst ziet. De escapades die Rachel onderneemt, vormen als het ware de lichtvoetige tegenhanger van de ‘onmogelijke’ liefde voor haar vader.

De plooien worden bijeengehouden door deze rokriem, de rode draad van het verhaal: de liefde voor Douglas Distelvink, alias Rokriem. Beiden zijn hun vader

kwijt door de oorlog. Van de ‘Hou zee’-wereld van haar vader vlucht ze naar de ‘Hoezee’-wereld van Distelvink. Misschien werd Rachel alleen al door de naam van haar geliefde verleid. Want een Douglas is een naaldboom, die haar doet denken aan die gebeurtenis met kerst, waardoor alles wat met dat feest te maken heeft, de dennenaalden niet in het minst, overbeladen tekens zijn geworden van wat ze nooit begrepen heeft: ‘Dat is mijn leven: van boven tot onder, van begin tot eind gearceerd met dennenaalden.’

Voor Rachel behoort de verstrengeling van de namen niet langer tot de toevalligheden. Vogels en muizen hebben met elkaar gemeen dat ze zich niet door wegversperringen laten afschrikken. In deze verbintenis (deze verstrengeling van namen) lees ik de utopie waardoor de gehele roman wordt gedragen en waar ook de betekenissen van de metamorfosen in schuilen.

Het meisje met het frambozenrode rokje verdwijnt met huid en haar in de vogel, waarin zoals de omslagillustratie van het boek laat

zien, zij ofwel opstijgt uit de sprookjesachtige wereld of er juist in neerdaalt. In die wereld is het mogelijk dat - zoals uit plooi tien blijkt - het frambozenrode rokje plots verandert in een paard dat zijn hoofd in de schoot van de ruiter te ruste legt. Paardekrachten kunnen gemakkelijk veranderen in auto's: van de Kerstauto in de Taxi van het verraad, de Mercedes in het Bormannverhaal, de wilde wagen van Nadja, de Chevrolet waarmee Rachel naar het huis van Distelvink wordt vervoerd, tot de Bugatti van Distelvink zelf. Allemaal vervoeren ze geborgenheid en verraad. Zo treedt in de roman een heel bestiarium op, met een kompleet arsenaal aan symbolische betekenissen en mogelijkheden voor het vertellen van hetzelfde verhaal in verschillende varianten - zodat men aan het eind zich zelfs de vraag kan stellen of er wel een verhaal is geweest; zoals men na het pellen van de rokken van een ui zich ook kan afvragen wat de ui dan wel behelst.

Ontvluchten

Canetti onderscheidt in zijn boek *Massa en macht* twee hoofdvormen van de metamorfose: de eerste is lineair, de tweede circulair. De eerste hoofdvorm heeft zijns inziens altijd te maken met de jacht, de metamorfosen dienen tot de vlucht. ‘Het ene wezen zit het andere achterna, de afstand tussen de twee wordt kleiner, op het moment dat de laatste gepakt zal worden, verandert hij zich in iets anders en ontkomt. De jacht gaat voort, of eigenlijk begint ze van voren af aan. Het gevaar neemt weer toe. De aanvaller komt steeds dichter bij, misschien gelukt het hem zelfs zijn buit te pakken. Dan verandert deze zich, nu in iets anders en ontkomt weer op het laatste ogenblik. Hetzelfde proces kan zich ontelbare keren herhalen, het gaat er maar om dat er steeds nieuwe metamorfosen worden gevonden. Ze moeten onverwacht zijn, om de vervolger te verrassen. [...] Theoretisch is aan zo'n reeks gedaantewisselingen geen eind te zien. Het sprookje spint ze liefst lang uit.’

In het sprookje dat Charlotte Mutsaers ons vertelt, herkennen we de kat en de muis, de muis (in het duits) en de vogel (van stekelige distels), de kat en de hond, het lam en de wolf. Maar waarvoor is Rachel dan op de vlucht? In ieder geval is de roman ook een poging de rok van de schaamte van zich af te werpen - de schaamte die haar moeder meer dan eens op haar heeft gelegd (en de vader op zijn manier). Zoals haar moeder de onstuimigheid van Rachel - het zwiepende staartje van het aapje - heeft gekortwiekt, zo zoekt zij in al die metamorfosen de mogelijkheden om haar bewegingsvrijheid te herwinnen, ruimte voor zichzelf te scheppen. Dat verlangen heeft zij op vroege leeftijd al in haar leraar Distelvink herkend, die zij dertig jaar na dato op de vluchtheuvel vanuit tegenovergestelde richting tegen het lijf zal lopen. Omringd door het verkeer bevinden ze zich op een eiland, maken zij een dans op de plaats. Vastgenageld op die plaats dringt het verlangen naar die bewegingsvrijheid zich onweerstaanbaar op. In de romans van Mutsaers laten de woorden

zich steeds van tegenovergestelde kanten zien: op de vluchtheuvel verdichten zich beweeglijkheid en onbeweeglijkheid, begint midden in de winter de lente, staan Rachel en Distelvink zich te warmen aan de kou die hun hele leven heeft verijzeld, laten zij de mensen de mensen met hun opvattingen en oordelen.

(Voor)oordelen

En aan die oordelen willen ze nu juist ontkomen. Daar is het tweede deel van het boek, ‘Rachels rokje revisited’ geheel aan gewijd. Op de vluchtheuvel, met al die auto's die om hen heen draaien, wordt Canetti's tweede hoofdvorm van de metamorfose tastbaar. ‘Alles gebeurt op een plaats. Elke metamorfose is een poging om in een andere gedaante, in een andere richting zou men kunnen zeggen, uit te breken’. De betrokkenen voelen zich gegrepen door een sterkere macht die hen niet meer loslaat en elke metamorfose is er op gericht deze greep losser te maken. Wat die ongrijpbare macht (in de roman) is, wordt, dunkt me, vertolkt door die massieve oordeelskracht van de communis opinio, die als een onwrikbaar Men de kennis van Goed en Kwaad in zijn macht heeft en voor wie Rachel (of beter gezegd haar volwassen alter-ego) manmoedig in het tweede deel van de roman verantwoording komt afleggen. Bij dat hele proces, dat draait om de schuld via associatie (in dit geval: de appel valt niet ver van de boom; zij heeft een aardje naar haar vaartje) wordt Rachels onstuimigheid opnieuw gekortwiekt.

Dat hele proces van oordelen en veroordelen, zoals dat aan het slot van *Rachels rokje* wordt verteld, heeft mij andermaal woorden van Canetti in herinnering gebracht, de woorden die hij besteedde aan de vraag waar het plezier van het veroordelen toch in schuilt. ‘Het plezier in de negatieve beoordeling is altijd onmiskenbaar. Het is een hard en wreed plezier, dat zich door niets laat afschrikken. Het oordeel is slechts een oordeel als het met een haast griezelige zekerheid wordt geveld. Het kent geen mildheid, en evenmin voorzichtigheid. Het wordt snel gevormd. [...] Het onvoorwaardelijke en snelle oordeel tekent zich als wellust af op het gezicht van degene die het velt.’ Waarin bestaat die wellust dan, vraagt Canetti zich af. ‘Men schuift iets van zich af, naar een groep van minder allooi, waarbij van de veronderstelling wordt uitgegaan dat men zelf tot een groep van beter allooi behoort. Men verheft zich door het andere te vernederen. De aanwezigheid van twee zaken, die tegengestelde waarden vertegenwoordigen, wordt als natuurlijk en noodzakelijk geaccepteerd. Wat het goede ook is, het is er om zich van het slechte te onderscheiden.’

Als de metamorfosen in de roman van Mutsaers ergens toe dienen, dan schuilt de zin in de niet aflatende poging om aan die glibberige massa van vooroordelen te ontkomen. Om vrijuit te kunnen spreken, zonder dat haar woorden onmiddellijk worden ingesnoerd door het keurslijf van de redelijkheid. Waarom moet een redeloze liefde voor een leraar onmiddelijk worden *kaltgestelt* in de term ‘kalverliefde’ (zoals Rachels moeder de *coup de foudre* van haar dochter kleineerde)? Waarom moet de redeloze liefde voor de vader gekortwiekt worden door het loeder dat uit de taxi stapte en geen straf kreeg, maar de *legion d'honneur* zou worden opgespeld. Deze mevrouw Potharst belichaamt met al haar zwaarte het volksgericht, dat de wijsheid

in pacht heeft en dat alles bezoedelt wat niet in zijn kraam te pas komt. Rachel is voor dit volksgericht steeds op de vlucht geweest, heeft zich koest gehouden. Maar what's in a name? Mevrouw Potharst is ook de naam van de schrijfster van het verhaal ‘De kerstauto’ dat de vader steevast op kerstavond aan Rachel voorlas: dierbare herinnering, ook alweer vergiftigd.

De vertelster heeft de lezer al in de preambule van het boek gewaarschuwd:

> Sluip maar achter me aan, en zet voor één keer je vooroordelen over goed en kwaad aan de kant en je oren open. Dan zul je het zelf horen. En voelen met háár oren. Met háár hart.

Het is een regelrechte uitnoding tot metamorfose, dus: probeer, lezer, een hazehart te worden en oor te hebben voor het ritselende

dat zich tussen die twee domeinen van goed en kwaad horen laat. De schrijfster komt je tegemoet, steekt haar nek uit, stelt haar hele status, haar goeie naam, haar positie in de waagschaal, ze maakt korte metten met de schone schijn (van ons, van haar, van de communis opinio met haar kaarsrechte oordelen).

Tegenspraak

Aan deze uitnodiging het proces van gedaanteverandering mee te maken ligt steels een utopie van het individu ten grondslag. Die utopie wordt hier in de vorm van fictie uitgebeeld. Wie zit er in het rokje? Rachel natuurlijk. Maar echt te pakken zul je haar nooit krijgen, hoeveel plooien je ook oplicht. Dat is wat volgens Roland Barthes het plezier van de tekst uitmaakt: dat je die subjectiviteit en waarheid van Rachel wel hoort ruisen en ritselen, maar dat ze voorbij is voor je haar hebt vastgegrepen. Rachel is hier dat vluchtige individu, waarover Barthes zegt dat het ‘de versperringen, klassen, uitsluitingen’ opheft. Wie Mutsaers' roman leest, begint te geloven in de fantasie van Barthes, waarin een individu de macht krijgt ‘om zich eenvoudig te ontdoen van dat oude spook: de logische tegenspraak’. Hier rijkt de fantasie naar het individu ‘dat alle talen zou vermengen, ook al gelden ze als onverenigbaar; dat zwijgend alle beschuldigingen van ongerijmdheid, van trouweloosheid zou verdragen; dat onaangedaan zou blijven onder de socratische ironie (de ander tot uiterste schande brengen: zichzelf tegenspreken) en de terreur van de wet (hoeveel strafrechtelijke bewijzen zijn niet op de psychologie van de eenheid gebaseerd!).’ Hoeveel ongerijmdheden, schaamteloosheden, hoeveel talen verenigen zich niet alleen al in de naam van Rachel Stottermaus, hoeveel versperringen weet zij met haar leraar niet te overwinnen door de metamorfose van muis en vogel aan te nemen? Niemand die haar onstuimigheid kan kortwieken in deze onstuimige tekst, of het zou die bekrompen rokkenjager moeten zijn, die aan het slot begint te roepen dat er toch een luchtje rond Rachel hangt, en beslist niet alleen van dennengeur. Zo'n lezer kortwiekt zichzelf.

Pepijn Hendriks

Een maus met een staartje
Enkele aantekeningen bij Rachels rokje

Charlotte Mutsaers bezocht enkele maanden geleden een literaire avond in Breda, georganiseerd door de SLAB (Stichting Literaire Acitiviteiten Breda). Onder het publiek een lerares Nederlands en drie leerlingen uit de 6e klas van het Stedelijk Gymnasium in Breda, die gezamenlijk Rachels rokje *hadden gelezen en besproken. BZZLLETIN vroeg één van die leerlingen, Pepijn Hendriks, om iets van zijn leeservaringen met Mutsaers' meest recente roman op papier te zetten.*

Afgehakt staartje

Dat muizen zo af en toe een staartje hebben, wist ik al langer, maar ik had niet gedacht dat ook Rachel Stottermaus haar afgehakte staartje weer voor mij zou laten aangroeien; dat lezing van het boek zou leiden tot een bijdrage aan BZZLLETIN.

Normaal moet je op je hoede zijn als blijkt dat een leraar zich lang en intensief met een bepaald boek heeft beziggehouden, omdat bij veel leerlingen vaak toch nog het gevoel heerst dat een leraar je op een mondeling wil ‘pakken’. Maar mijn lerares Nederlands was zo enthousiast over *Rachels rokje* dat ik de verleiding niet heb kunnen weerstaan om even onder het rokje te gluren en later, zonder enige wroeging of spijt achteraf, in alle plooien te wroeten.

Op de avond dat het boek besproken werd met mijn lerares en twee klasgenoten - enkele dagen voor de komst van Charlotte Mutsaers naar Breda - hebben ook enkele flessen van de door de vertelster bewonderde ‘combinatie van liefde en heilig in een glazen fles’ het moeten ontgelden. Maar laten we het niet hebben over Saint-Amour en terugkeren naar ons schaapje Rachel en haar rokje.

Vreemde opbouw

Dat het boek ànders is, wordt al duidelijk door de wat vreemde opbouw in plooien, *skatsjok* en sessies, in plaats van hoofdstukken. Deze speelse vorm, maar zeker ook de luchtige verteltoon en het springen van de hak op de tak zorgen ervoor dat in het boek grote vaart zit, hoewel er niet veel gebeurt. Op een manier die zeker niet saai, stoffig of slaapverwekkend is, passeren de meest uiteenlopende onderwerpen de revue. Maar wie denkt dat het boek ook geschreven is in zo'n grote vaart vergist zich: het blijkt woord voor woord met de grootste zorgvuldigheid samengesteld en elk uitstapje, elk bijvoeglijk naamwoord - hoe onnodig of overbodig het op het eerste gezicht ook lijkt - heeft weer een betekenis.

Zo komen door het boek heen de meest uiteenlopende dieren voor, die volgens de vertelster poot aan poot dansen. Met name schapen komen vaak voor: Rachel betekent volgens het Bijbels woordenboek *ooi*; er worden schaapjes geteld, er wordt gesproken over een moederschaap en na een afdwaling lezen we: ‘revenons à nos moutons’.

En nu we weten wat Rachel betekent, is het misschien ook wel leuk om te weten dat Rok de naam is van een reusachtig grote vogel in de sprookjes van Duizend-en-een nacht - een vogel, zoals onder andere de distelvink, de koekoek, de gans, de zwaluw en de merel, die ook allemaal in dit rokje gevangen zitten.

Mij viel ook een grote hoeveelheid Russische elementen op: het gedicht ‘Jeugd’ van Tsvetajeva, de term *skatsjok*, het gerecht Charlottka (charlotte russe), de naam Nadja en de troetelnaam van Rachels oom, Czaritza. Ook Griekse elementen ontbreken niet: Pallas

Athena, de rivier de Lethe, Terpischore en de vleugelschoenen van Hermes.

Maar naast deze misschien wat zwaardere kost zijn ook regeltjes uit kinderliedjes te vinden, zoals: 'Witte zwanen, zwarte zwanen', 'Piep zei de muis in het voorhuis', 'Poesje mauw, kom eens gauw' en 'Een, twee, in de maat, anders wordt de juffrouw kwaad.'

Hoewel het geschrevene een goede indruk achterliet, sloeg bij nadere bestudering juist het niet-geschrevene als een bliksem in. In de ogen van velen was Rachels vader 'fout', maar ze hield van hem. Rachel miste de warmte en bescherming van een vaderfiguur tegen de boosaardige moeder. En zij zoekt deze bescherming bij Distelvink, iemand die niet in staat is op een andere manier van haar te houden dan als een vader, omdat hij 'iets meer met mannen ophad dan met vrouwen'. Ik hoop het duidelijk is dat ik ontzettend genoten heb van het verhaal van Rachel. Ik wil Charlotte Mutsaers bedanken voor haar mooie boek en ik zou willen vragen aan een ieder die erin is begonnen zonder het uit te lezen het nog eens ter hand te nemen: het loont de moeite.

Tot slot een paar fragmenten uit *Rachels rokje* die ik heel mooi vind en die voorlopig nog wel even op mijn bureau zullen blijven liggen:

> Het spitsuur dat zijn geluk niet op kan omdat het in zijn eentje verantwoordelijk is voor minstens een kwart van alle condoléance-brieven.
>
> Onmiddellijk gooi ik de hoorn op de haak. Zodra vrienden hun achternaam erbij gaan noemen, berg je dan maar. Zodra een psychiater zijn achternaam er niet bij noemt, berg je dan ook.

Jacq Vogelaar

Zinspelen in het vragenvuur
Over de essays van Charlotte Mutsaers

> *Het komt er niet zozeer op aan te zien wat nog niemand heeft gezien, danwel bij datgene wat iedereen ziet, te denken wat nog niemand gezien heeft.* Schopenhauer.

1. Compositietekening

Waar blijft het vervolg op *Kersebloed*? Ik heb het niet bij zoveel schrijvers dat ik naar nieuw werk uitkijk; het is een teken dat de waardering verder gaat dan een zekere welwillendheid; het betekent dat je iets wilt lezen dat misschien nog niet eens geschreven is. Vandaar mijn vraag. Behalve een grote roman heeft Charlotte Mutsaers na 1990 allerlei stukken gepubliceerd, in alle soorten en maten; ik gooi zelden iets weg maar ik bewaar ook niks, niettemin wil ik een boek, ik wil weten van welk boek dat de stukken waren. Voor mijn stuk houd ik me daarom maar aan het boek dat er wel is, *Kersebloed.*

Als Mutsaers' manier van essayeren vaak iets van het dominospel heeft, met een even grillige als dwingende logica - en wat voor logica dat is geeft zij zelf aan in de titel van het kernstuk 'Plaatstaal, bloed en de logica van het gevoel' - dan geldt dat eens te meer voor het boek in z'n geheel, voor de compositie ervan. Als 'Plaatstaal...' het scharnier van de bundel is, dan zit dit wat bezijden het midden. Ik ben ervan overtuigd dat elk boek, zeker elke literaire tekst, zijn eigen gebruiksaanwijzingen bevat, sommige expliciet, andere impliciet. Het zijn als het ware punten die door lijnen met elkaar verbonden een fantoomtekening van de beoogde lezer te zien geven; maar evengoed spiegelt zich daarin, hoe kan het ook anders, de ideale lezer kan immers alleen maar een projectie zijn, een zelfportret van het boek én van de schrijver (van dit boek, het hoeft immers niet meteen de hele schrijver te zijn). In een roman schemert dat portret meestal alleen maar vagelijk door de tekst, in een essaybundel ligt het er dikker op, en als het essays van een dichter of prozaschrijver zijn, heeft het zelfportret ook of juist betrekking op het andere werk.

2. Zeven, ziften en sijpelen

In het plaatstaalstuk (waarom lees ik toch elke keer weer eerst *plaats taal* en dan pas *plaat staal*?) plaatst Mutsaers tegenover de kunstenaar die 'de werkelijkheid' probeert te benaderen, de kunstenaar als theezeefje. De vergelijking rijmt op die in een van de voorafgaande stukken, 'Typoëten en theepoëten': de eersten maken grafische figuren van typeletters, de anderen zien wonderlijke tekens in theeblaadjes. Voor de typoëten, de dikdoeners (tot wie Mutsaers zelfs Mondriaan rekent), lijken tekens alleen betekenis te hebben wanneer er in koeieletters tekst en uitleg bij gegeven wordt, terwijl de theepoëten oog hebben voor de wonderlijke taferelen die worden opgeroepen door heel nietige dingetjes die meestal over het hoofd worden gezien.

Het oog is zelf al een zeef. De theezeef-kunstenaar aan wie Mutsaers zich spiegelt beschikt over het ziftvermogen ‘om wat via de volstrekt persoonlijke logica van zijn eigen gevoel geschift in zijn brein is beland, zo adequaat (= doordacht) vorm te geven dat hij daarmee enkele andere breinen weet binnen te sijpelen. De vorm moet het afwezige lichaam vervangen.’

Mooi hoe in de laatste zin de fysieke noodzaak van het autonome kunstwerk wordt verwoord; nog mooier vind ik hoe in de zin daarvoor *sijpelen* in een overgankelijk werkwoord wordt omgetoverd. Niet alleen verdringt het daarmee het agressieve *binnendringen*, maar in een en dezelfde intieme beweging wordt de vorm van iets hards iets soepels en plooibaars. En dan heb het nog maar niet over de dubbelzinnigheid van het woord *geschift* - van de wijs kan heel goed wijs zijn. Maar dit terzijde.

3. Tonen of vertonen

Het liefst schreef ik nog een paar alinea's over, al was het maar om Mutsaers verweer tegen de terreur van het gevoel te onderschrijven. Zo'n formulering vraagt om misverstanden en dient dus onmiddellijk te worden toegelicht; dat is ook de reden waarom dit thema herhaalde malen in *Kersebloed* opduikt: wie zich niet conformeert aan wat in de kunst gemeenlijk onder gevoel wordt verstaan, loopt het risico zelf voor gevoelloos zoniet erger te worden aangezien en moet zich dus verdedigen, keer op keer weer.

‘Het woord *ontroerend* heeft een te beperkte impact en doet de literatuur tekort. We zullen dus of het woord moeten herwaarderen [...], óf een andere term moeten invoeren.’

Als iemand een boek ontroerend noemt, is daarmee voldoende gezegd, verdere argumenten zijn niet nodig: de goede verstaander weet dan dat het om een boek gaat met diepere of hogere gevoelens (dat verschil doet er niet toe), die de uitdrukking zijn van een gevoelvol mens en betrekking hebben op belangrijke onderwerpen. Bij grote onderwerpen horen grootse gevoelens en vice versa, en bij grootse gevoelens horen grote woorden. Maar, werpt Mutsaers tegen, waarom denkt men bij gevoel altijd aan een goed gevoel - verdriet, medelijden, ontroering - en niet aan haat, wanhoop, achterdocht, wraakzucht, moordlust, woede, geilheid, schaamte, sombernis en dergelijke minder fraai ogende gevoelsbewegingen?

Bovendien is een gevoel pas gevoel wanneer er gevoel op staat, want dan kan de lezer zeggen: ja, dat gevoel ken ik ook, of: dat heeft mijn nicht ook gehad. Zonder tautologie geen ontroering: de tekst spiegelt zich aan zijn eigen explicietheid en de lezer kan ervoor gaan zitten als voor de driedelige spiegel op een kaptafel, zo ziet hij zichzelf ook eens van opzij.

Voor de herkenning heeft een lezer doorgaans aan een half woord genoeg, vooral niet meer, de rest moet gemakkelijk zijn in te vullen. Herkenning is de glijpasta voor zulke literatuur. Daarbij gaat het altijd meer om de overeenkomsten - dat doet me denken aan, ja, dat gevoel heb ik ook - dan om de verschillen, want om die te leren kennen heb je aan een half woord nu juist niet genoeg, nooit, daarvoor zijn altijd meer woorden nodig. Dat laatste is geen uitleg, niet het verklaren van een gevoel, zoals dat in de kitsch gebeurt, wanneer erbij gezegd wordt hoe ontroerend (hoog of diep) dit beeld of gebaar wel niet is; maar een (niet hèt) gevoel ontstaat daar, ter plaatse, in woorden, het manifesteert zich zoals het nergens anders bestaat, en de verwoording is dan ook geen expressie van een gevoel dat al ergens anders bestaat, in het gemoed van de schrijver of van een levende persoon die beschreven wordt, en nog slechts verpakt, ingekleed hoeft te worden. Zijn er voor de uitdrukking trouwens niet eerst indrukken nodig? Het gaat om het cruciale verschil tussen vertoon van gevoel en het tonen van gevoelens, tussen benoemen en oproepen, tussen beschrijven en onder woorden brengen.

4. Oorlog tussen lichten en zwaren

In ‘To the lighthouse, maar zwaar bepakt’ verzet Mutsaers zich tegen de gelijkstelling van licht aan luchthartig, lichtzinnig, oppervlakkig en gevoelloos.

> Elke keer dat de Lichte iets zwaars op lichte wijze verwoordt, voelt de Zware die vanwege zijn gebrek aan taalgevoel en levenswijsheid niet anders kan dan zware zaken loodzwaar vormgeven, zich tot in al zijn vezels bespot. Dus gaat hij tegensputteren. Hij zegt tegen de Lichte: ‘Ik ben ernstig, diepzinnig, gevoelig en goed, en jj bent flauw, oppervlakkig, kil en fout. Ik weet tenminste wat lijden is en jij hebt daar nooit van gehoord.’ Hij begrijpt niet dat de Lichte een taalprobleem van zijn lijden heeft gemaakt.

Onder woorden brengen wil vooral zeggen: iets maken in taal. Voor de eenkennige gevoelslezer, die vooral op herkenning en bevestiging uit is, de troostzoeker, is de taal een medium dat bij voorkeur zo transparant is dat alles vanzelfsprekend lijkt. Kunst komt daar-

bij niet van pas, vorm leidt de aandacht maar af. Van wat? De inhoud, liever nog: de essentie, het diepste van het diepste dat lezer en schrijver met elkaar schijnen te delen, mits ze op elkaar zijn afgestemd natuurlijk. Onder de programmatische titel ‘Moraal en stijl’ zegt Adorno in *Minima moralia* hierover: ‘De vage uitdrukking stelt degene die haar verneemt in staat zich ongeveer voor te stellen wat hem past en wat hij toch al denkt. [...] Alleen wat mensen niet eerst hoeven te begrijpen is in hun ogen begrijpelijk.’

Enkele pagina's voor de zojuist aangehaalde passage verwijst Mutsaers naar Kafka als een schrijver die ten onrechte voor zwaar wordt aangezien, terwijl hij er juist op uit was ‘zwaarte op een lichte en heldere wijze zichtbaar te maken.’ Let wel, niet het onderwerp dient licht te zijn, nog zo'n misverstand, maar de benadering. De *benadering* ja, dat is een goed woord, het drukt omzichtigheid uit: een hachelijk onderwerp pak je behoedzaam aan; sommige gevoelens zijn alleen bij benadering onder woorden te brengen, door omtrekkende bewegingen, omschrijvingen. En wie heeft de meeste behoefte aan een omzichtige benadering? Degene die voor de lichtheid kiest uit zelfbescherming, zoals Kafka, vatbaar als hij was voor de zwaarte.

Bij benadering, omzichtig, indirect, dichtbij en toch op veilige afstand - daar is vorm voor nodig, stilering, als *tegenwicht* voor de amorfe, neerdrukkende zwaarte, voor de verplettering door het zwaarwichtige, intimiderende, autoritaire. Mutsaers gaat het om *de vorm van het gevoel*, niet om de uitdrukking van gevoel in het algemeen, van de spons gevoeligheid, maar om de benadering (het besluipen, het met woorden omsingelen) van dit ene, welbepaalde maar ongrijpbare gevoel. Bijvoorbeeld: ‘Hoe slaagt iemand er in hemelsnaam in om zonder een enkele klacht en zonder zichzelf nadrukkelijk als slachtoffer voor te stellen het dodelijk gemis uit zijn jeugd vorm te geven?’ vraagt zij zich met betrekking tot Renard af: ‘Dat is het stijlgeheim van *Poil de carotte* en daarin schuilt de grote ontroerende kracht.’

Vertoon: zichzelf nadrukkelijk voorstellen; tonen: vormgeven.

5. Esthetische bescherming

De vorm van het gevoel, je zou het ook een esthetische bescherming kunnen noemen: van de tekst die zichzelf beschermt tegen al te gemakkelijke inlijving door herkenning; van de schrijver: het getoonde gevoel is iets anders dan dat van de auteur, het is gemaakt. Daarop is de uitspraak van Flaubert van toepassing: ‘Ik ben een man van de pen. Ik voel via mijn pen, vanwege mijn pen en in relatie tot mijn pen, en met mijn pen voel ik veel intenser.’ Voor wie onvoorwaardelijk gelooft in de tegenstelling leven en kunst, werkelijkheid en fictie in de zin van echt en kunstmatig, is zo'n uitspraak natuurlijk het toppunt van onwaarachtigheid.

Als de tekst vorm genoeg heeft om op eigen kracht de wereld in te stappen, gaat ook de schrijver vrijuit. Tegelijkertijd beschermt de vorm de lezer van zijn kant tegen een valse vertrouwelijkheid van de schrijver die zijn literaire onvermogen maskeert door een gemeenzaam wij = gevoel.

‘Het verstand geeft het gevoel vorm,’ stelt Mutsaers; in de literatuur krijgt het gevoel vorm in het brein - het brein van taal. Plaatstaal: pantsering door vorm, maar dat is nog niet hetzelfde als een geharnaste stijl.

> Wie voor fictie kiest, zal stapje voor stapje de logica van zijn gevoel dienen op te sporen, want wat is fictie anders dan een soort autobiografie van dat gevoel. [...] Ik denk dat diep in het achterhoofd van menig schrijver een vonk hoop leeft met de potentie van een vulkaan, dat hij zich al schrijvende een nieuwe familie zal verwerven. Een kleine familie waarmee hij misschien enkele gevoelens zal delen die hij in het gewone leven niet kan of niet wenst te tonen. Geheime gevoelens. Waarover hij niet spreken kan, juist dáárover wil hij schrijven. Maar omdat dat een uiterst riskante onderneming is, zal de verstandige schrijver zijn bedoelingen verpakken in plaatstaal.

Ik onderstreep: niet zijn gevoelens, niet zijn gedachten en beelden, maar zijn bedoelin-

gen; en bedoelingen (intenties) staan tot de uitdrukkingsvorm als gevoel (het abstracte vermogen) tot (concrete) gevoelens.

6. Familieroman

Zich al schrijvende een nieuwe familie verwerven - deze zin is een echo van het motto dat boven het plaatstaal-stuk staat, ontleend aan Jules Renard:

> Vaak bevangt ons het verlangen onze natuurlijke familie te ruilen voor een literaire familie van eigen keus teneinde tegen de schrijver van een ontroerende bladwijze te kunnen zeggen: 'Broeder.'

Mij ontroerde de uitdrukking 'ontroerende bladwijze'. Stond dat er echt of is het een verschrijving? Dan nog vind ik een bladwijze of zijn comparatief -wijzer mooier dan een bladzijde. Het lijkt mij een passende benaming voor een bewonderde schrijver, al moet die wel eerst dood of oud zijn, wil hij de benaming *bladwijze* waardig zijn.

Van de compositie van *Kersebloed* zei ik dat die me aan het dominospel deed denken; het begin zou dan wel eens in het midden kunnen liggen, vanwaaruit zowel naar links als naar rechts nieuwe stukken worden aangelegd. Het openingsstuk - 'Plaatstaal...' - ligt in het midden: naar links, richting begin, wordt er met de natuurlijke familie afgerekend, terwijl naar rechts, richting toekomst, stukje bij beetje een eigen literaire familie aan- en uitgelegd wordt met behulp van namen als Jules Renard, Paul Léautaud, Maurice Gilliams, Armando, Céline, Dora Carrington, Jan Hanlo en Daniil Charms (waarop namen als Kafka, Cortázar en Ponge preludeerden). Dubbelspel: met de ene hand worden de hoofdpersonen van een harde opvoeding weggeschreven - resultaat: een waakzame houding en gevoel voor de waarde van een vuur- en vormvaste buitenkant - aan de andere kant wordt eigenhandig een nieuwe familie gecreëerd, bestaande uit lezers, schrijvers en hun medeplichtige lezers. Precies zo verzinnen kinderen hun eigen wereld met een andere voorgeschiedenis; om zichzelf tegen de ongewenste grote wereld te beschermen dient deze vervangen te worden door een wereld van eigen makelij. Freud gebruikte hiervoor trefzeker het begip *Familienroman*, nadat hij er eerst het woord *Entfremdungsroman* voor bedacht had. Als *Kersebloed* al niet zelf zo'n familieroman is, waar het nodige voor te zeggen valt, dan bevatten de essays er op z'n minst de kiem van - die zich in *Rachels rokje* glorieus heeft ontplooid - en omgekeerd vertoont die roman allerlei essayistische trekjes of plooien die hij met stukken van *Kersebloed* gemeen heeft.

7. Contramineur en contramajeur

Anders dan mijn bedoeling was, heb ik de essays van *Kersebloed* tot nu toe beschreven als een soort lessen in zelfverdediging. Zelfbescherming, daar kies je niet voor, je wordt (of voelt je) ertoe gedwongen. Waar Mutsaers over de logica van het gevoel schrijft, over de 'persoonlijke logica' van het doordacht vormgegeven gevoel, is dat uit noodzaak, uit verweer tegen een al te beperkte opvatting van gevoel in de literatuur

én tegen degenen die haar doordachte uitingen van gevoel voor een vorm van rationalisatie aanzien. Wie in de literatuur dénkt is al een buitenbeentje, wie anders denkt en voelt, het een én het ander, heeft al gauw de hele wereld tegen zich. Voor haar is dat niets nieuws.

> ‘Jij bent ook altijd in de contramine.’ Van kindaf heb ik dit oordeel al zo vaak naar mijn hoofd gekregen dat er wel iets van waar zal zijn. Maar wát is er eigenlijk van waar en vooral: wat is erop tegen? Zou er ooit van contramine sprake zijn als de ander niet voortdurend bezig was om je tegen zich in het harnas te jagen? De contramineur demonstreert geen baldadige overmoed, hij eist alleen het recht op om de dingen ondersteboven en binnenstebuiten te keren en zijn eigen gang te gaan.

Als contramineur mag, dan mag contramajeur ook, om voor zelfverdediging vanaf nu maar eens een plusteken te zetten. Bewegings-

vrijheid, dat is wat Mutsaers met hand en tand, met de pen dus, opeist danwel verdedigt; de inzet is het schrijven, het schrijven voor eigen rekening. Dat is haar contradans

> ... stel dat het eens anders was. Zonder contradans zouden we omkomen van de eentonigheid en bovendien nog nauwelijks iets kunnen waarnemen of voelen.

8. Het genot van de wrijfpaal

Er zijn momenten dat je van een stuk zou kunnen denken dat het voor de vuist weg, vrij associërend geschreven is. De verwondering die Mutsaers in 'Desintegratie' uitspreekt, alleen de titel al, zou die indruk kunnen bevestigen:

> Zelfs alles wat zogenaamd ontspruit aan de fantasie blijkt in werkelijkheid ook al klaar te liggen om gewekt en uitgepakt te worden, zo ongeveer als Larazus, wat een begrip als fictie nog niet op losse schroeven zet, maar ons wel duidelijk maakt dat herinnering en fantasie niet principeel van elkaar te onderscheiden zijn. De taak van de schrijver wordt er ondertussen niet lichter op. Hij moet verbindingen zien te leggen tussen de twee gebieden en in de wijze waarop hij die verbindingen legt en dooreenvlecht, zal zich al of niet zijn meesterschap openbaren en al of niet zijn onsterfelijkheid. Maar zelfs deze onsterfelijkheid houdt de dood niet weg.

Inclusief de laatste zin terzijde, is dit een treffende beschrijving van de wonderlijke wijze waarop het schrijvershoofd van binnen werkt. Toch kan ik niet nalaten erbij te zeggen dat wat alleen maar vondsten lijken, het resultaat is van hard werken, zoals in de voetballerij gezegd wordt dat je het geluk moet afdwingen. Je kunt de gelukkige vondst, de verrassende combinatie, niet plannen, maar je moet wel op zoek zijn wil je het vinden; je moet het onverwachte willen zien, zoals ook noodzakelijk is dat je weet waar je het moet zoeken, al weet je van te voren misschien niet wat je zoekt. Zelfs als het waar zou zijn dat Charlotte Mutsaers haar Pinokkio-neus achterna schrijft, dan geloof ik nog niet dat dit zomaar passief gebeurt, dan nog veronderstel ik dat zij een fijne neus heeft die naast zijn natuurlijke functie evengoed kan denken en kijken - en een wantrouwend gekrulde neus lijkt mij een goede richtingaanwijzer. Het gaat om de verbindingen, precies, en die komen al schrijvend tot stand, zo gaat dat bijna altijd, als vanzelf, zo lijkt het, maar de (voor)beelden die op elkaar betrokken worden zoekt de schrijver zelf, zoals deze ook voor elk essay de spelregels zelf opstelt.

Van de contradans heb ik het vooral over het contra gehad, maar de strijdbaarheid van het *tegen* hoeft helemaal niet zo defensief te zijn. Om te beginnen schept zij daarmee ruimte, zei ik, een eigen ruimte, en scheppen heeft hier alles met creativiteit te maken. Bovendien heeft zij het nodig om ergens tegenaan te schrijven, tegen, in de contramine, jazeker, ze zoekt haar tegenstanders op, maar ook in de zin van ergens tegenaan schrijven zoals je tegen iets of iemand aan wilt liggen.

Er zijn essayisten die bij voorkeur het ruime sop van de algemene beschouwingen kiezen, voor wie het voorbeeld alleen maar een aanleiding of uitgangspunt is; Mutsaers hoort tot een ander slag dat alleen uit de voeten kan wanneer het over iets concreets gaat, onderwerpen met een handvat, dingen en mensen met een gezicht. Nauwelijks komt bij haar de vraag op, bij welke gelegenheden het lichaam een veelbetekende rol speelt, of talloze scènes komen haar voor de geest, opgeroepen door alleen al het feit dat zij de pen ter hand neemt; als bij toverslag verschijnen voor haar geestesoog scènes waarin de machine van haar eigen lichaam wonderbaarlijke toeren uithaalt. Zodra ze iets heeft om tegenaan te schrijven, kan er weer een wervelende contradans beginnen. Voor haar is een goed onderwerp een soort wrijfpaal, waar ze zich tegenaan kan schuren of zich tegen af kan zetten - wrijfpaal ook in de betekenis van doelwit en zondebok. Elk stuk is een toernooi. Voor de duur van een essay bindt zij zichzelf als een bok aan die paal; dat is de spelregel, daarmee is tijdelijk de actieradius van haar denken afgepaald. De

wrijfpaal heeft bij haar zelfs een bepaalde vorm, die van het vraagteken.

9. Waarom?

Ik zit op het podium van het concertgebouw, de grote zaal, en voor mij heb ik een duizendkoppig publiek. Vroeger zou ik onvermijdelijk gedacht hebben: nu kijken ze allemaal naar mij en onmiddellijk zou ik een hoofd als een boei hebben gekregen, wat op zich al voldoende was om mij, één hoofd in een veelkoppig koor bijvoorbeeld, op te doen vallen, onvermijdelijk, een kroot loopt immers in de gaten. Ik zit dus op het podium, als luisteraar, en om tijdens de Passie iets te doen te hebben vraag ik mij af hoeveel rode jasjes, bloesjes en truien er in de zaal zitten. Op hetzelfde ogenblik springt uit de grijze massa van het publiek alles naar voren wat rood is. Wat 'n rood, als een korenveld voor en na de grote verdelging. Wanneer ik hetzelfde doe met blauw, zie ik hetzelfde veld, alleen springen nu niet de klaprozen maar alleen de korenbloemen in het oog.

Net zo ontdekte ik het wapen van Charlotte Mutsaers, halverwege mijn hernieuwde lectuur. Ik geloof dat mijn ogen geopend werden bij het begin van ‘Frontaal’, een mooi stuk over voorhoofden als grote C's. Het stuk is een aanloop om uit te komen bij het eerder genoemde gevoelsthema, door middel van een lang citaat uit een liefdesbrief van Daniil Charms, de Russische schrijver van grotesken, die door sommigen tot het type auteurs gerekend wordt dat ons hun gevoelens onthoudt of niet eens weten wat gevoelens zijn.

> Dit is Daniil Charms ten voeten uit: hoe hij het verdriet over de wreedheid van zijn eigen lot transponeert naar verontwaardiging over de prijs van de prei. Dat is een sublieme stilering van het gevoel, die oneindig veel meer oproept dan menig stuk bloed-, zweet- en tranenproza.

Het stuk begint, na een citaat van Leo Vroman - alle stukken beginnen met een citaat, ook een soort wrijfpaal - met de volgende vragen:

> Waarom mocht ik vroeger nooit pony dragen?
> Waarom is de C de lekkerste chocolade letter?
> Waarom zien wij de maan graag door de bomen schijnen?
> Waarom is de wijsvinger nog aantrekkelijker dan de penis?
> Waarom heeft niemand de Neandertaler lief?
> Waarom is het Edammerkaasje zo populair?
> Waarom is de leeuw koning der dieren en waarom heet hij Nobel?

Ze geeft zelf het antwoord: ‘Allemaal vanwege het VOORHOOFD.’ Om daarop meteen een nieuwe vraag te laten volgen: ‘Wat is dat toch met die voorhoofden?’ Het antwoord is een stuk.

Vanaf dat moment begon het mij te duizelen, de vraagtekens dansten me voor de ogen.

10. De psychische otofoon

Nee, ik geloof dat de geciteerde vragen mij aan het denken zetten, maar de gedachte richtte mijn blik pas in het volgende stuk, ‘Tot stikkens toe’.

De eerste alinea eindigt met de vraag: ‘Zou het niet kunnen dat die zogenaamde taalopsmuk de essentie van onze waarneming en lyrische vervoering tot uitdrukking brengt?’ De vraag stellen is haar beantwoorden. Ze vraagt het zich trouwens af naar aanleiding van de eerste zin, waar zij van een varkentje, A.L. Sötemann, Edvard Munch, de potvis van Koksijde en het hondje van *His Master's Voice* zegt dat zij stuk voor stuk haar ogen hebben laten tuiten. Ze schrijft haar stuk tegen een foto aan, van een boer en boerin die een big castreren, waar een meisje bijstaat met haar handen voor of tegen haar oren. De ene vraag na de andere wordt op dit bij nader inzien nogal wrede tafereel afgevuurd. Volgt een sprong naar de leraar Nederlands Sötemann vanwege zijn eeuwig gefronste voorhoofd dat indertijd bij de meisjes in de klas een reeks van opgewonden vragen opriep, vragen, vra-

gen, vragen. Alleen de vertelster raakt in de greep van een heel andere vraag, wanneer zij ziet - of moet je zeggen: inziet? - dat het gezicht van de vrouw in het schilderij *De schreeuw* van Munch sprekend op het hare lijkt: waarom bleven de anderen zo Siberisch onder haar geschreeuw? Ze steekt haar vinger op, maar laat die na een halve minuut zakken, want in een klas is iemand die te veel of op de verkeerde momenten vraagt een uitslover. Grappig dat een opgestoken vinger zowel een uitroepteken (ik weet het!) als een vraag kan betekenen. Maar het raadsel verjaart niet, de foto van het varkentje doet de vraag opnieuw rijzen: 'Wie houdt er nu zijn handen voor zijn oren als hij zélf de schreeuw slaakt, dan kun je toch beter je mond dichtdoen?' De vraag keert de verhoudingen om: 'Natuurlijk is het niet de vrouw die schreeuwt, het is haar omgeving. [...] Net als het kleine meisje op de foto houdt zij haar handen voor haar oren om het overweldigende geluid buiten de deur te houden.'

Over verbindingen (tussen herinnering en fantasie) gesproken: het vraagteken slaat een brug. Op het strand van Koksijde is een potvis aangespoeld. Als de aanblik nog net te verdragen is, wordt een gesprek van omstanders, waarin een opmerking over de verschrikkelijke schreeuw van een aangeschoten potvis valt, de druppel die haar op de vlucht jaagt, met in haar kielzog weer allerlei nieuwe vragen, zoals die over het vermogen van geluid om de sterkste lyrische sensaties op te wekken. En weer verschijnt er een foto - foto's zijn wrijfplaatjes - dit keer een foto van twee heren, met daarbij de vraag aan de lezer waarnaar het tweetal zit te luisteren. Pas als je dat weet kun je de foto lezen; de gehoorzenuw staat direct in contact met het hart. 'Ook de beste literatuur, ik zou haast zeggen de "hoogste" geeft haar geheim slechts prijs aan de lezer die beschikt over een psychische otofoon.'

Maar kijk nu eens naar die otofoon zelf, de ouderwetse horen voor hardhorenden, toen nog met ph gespeld, en denk nog eens aan het apparaat waaruit de stem van de meester van het hondje klinkt - *commandeer je hondje en blaf zelf* - en vergelijk die twee horens met het vraagteken. Is dat trouwens al niet zelf een gestileerd oor? De punt een druppel, de *output*, de zin waarachter het vraagteken staat de *input.*

11. Achter het vraagteken

Van alle leestekens is het vraagteken het mooiste, vind ik, in elk geval het geheimzinnigste. Het mag dan een achterhaalbare oorsprong hebben, de afkorting van *Questio*, voor mij is het een oorschelp, door een ongelovige lezer (of zetter) bij een zin geplaatst, een halve spekhaak boven de punt die er eerst stond, voorbarig wellicht. Wat was er het eerst: de vraag of het teken? Wat maakt van het oor een zaak? Net zo'n vraag als 'Wanneer wordt het water snood?'

Een uitroepteken is mooi, maar staat op zich, een gebaar dat de beperking van de zin bevestigt, achteraf, als blijkt dat er meer voor nodig om de aandacht te trekken, meer dan de zin zelf vermag - let wel!, een soort gongslag. Een teken van onmacht. Het vraagteken is van terugwerkende kracht, hetzij een parmantig krulstaartje ter bekroning van een eerst dalende en dan stijgende toon, de hele zin een voorspel, maar op wat? Soms op het antwoord, maar vaker op de mond vol tanden van de ander, de tegenpartij. Of de lezer merkt tot zijn verbazing dat hij niet weet wat hij

leest, opeens stuit hij op het vraagteken dat hem hol aankijkt. Wat is de voor- en de achterkant van het vraagteken? Is of heeft het een voorhoofd? Het is beslist ook een handvat. Een kromstaf. Een pelikaan. Maar altijd is er die losse punt eronder die het laatste woord heeft.

In het woordenboek vind ik een mooi overdrachtelijk citaat van v. Heugten: 'C.v.B. heeft hardnekkig haar leven en verstand ingezet om achter het vraagteken te komen.' En? Is ze ooit zo ver gekomen? Nu zit zij, Ch.M., nog altijd vóór het vraagteken. Wat gebeurt er met een schrijver als hij achter het vraagteken belandt? Kun je dan nog wel schrijven? Het vraagteken staat op een grens; en als ik het woordenboek goed begrijp, begint over de grens onherroepelijk de dood en de waanzin. Alleen het teken zou al een studie waard zijn, gevolgd door een onderzoek naar wat eraan

voorafgaat, voor mijn part. Een kleine fenomenologie van de vraag - een kleine Vraagbaak - met als appendix, als ik het voor het zeggen heb, een compendium met lemmata over de vraagal, de vraagschotel, de vraagstaart, de vraagleeftijd, vraagstukken, vraagziekte en - zucht, het vragenboek, de vraagprijs, de vragenbus, het vragenvuur, het vraaggesprek, de retorische vraag, de impertinente vraag, de onmogelijke vraag, de onvermijdelijke hamvraag, de levensvraag, de strikvraag, de gekmakende wedervraag, de verkapte vraag, de vraag naar de bekende weg, enzovoort. *Kersebloed* bevat het nodige materiaal voor zo'n studie; de vragen die erin voorkomen, vullen op zich al een half boekwerk.

En als ik mij niet vergis, gaf de opening van *De markiezin* daarop een voorschot. Het vraagteken heet daar *Skatsjok*, te vertalen als *springstok*: ‘Zo'n onverwachte en grillige sprong van msyeur naar mineur [...] heet in de Russische volksmuziek SKATSJOK.’ Opeens ontstaat er een scheur, barst iets uit zijn voegen. Het vraagteken opent - niet weinig zachtzinnig soms - openingen; het is een instrument om iets (het geheugen bij voorbeeld) te ‘toucheren’. Contradans: van contramineur naar contramajeur.

12. Van kurketrekker tot kruisverhoor

Openingen. De vraag in de vorm van een breekijzer: ‘Van wie is eigenlijk de werkelijkheid?’ Zo'n vraag lokt een resem soortgelijke vragen uit. Inderdaad: werelden gaan open. Vragen in soorten en maten. De doordeweekse vraag om te willen weten, van het genre: Wist u...? Daarop volgt de vraag om meer te willen weten, het doorvragen van iemand die geen genoegen neemt met de gangbare antwoorden. Waarbij zich de vraag voegt om iets anders te weten, een andere kant uit, de vraag *tegen* de keer.

Vraag eens iemand in een cakewalk waar hij naartoe gaat? Er zijn van die vragen die van een betoog een mijnenveld maken. Wat op het ene moment een platte vraag is of een retorische, als scharnier tussen twee alinea's, neemt het volgende moment metafysische dimensies aan, perspectieven verschuiven, achter een simpel plaatje doemen afgronden op, te goeder trouw wordt lekgeprikt, zekerheden raken op tilt. *Stel je voor dat* - een verkapte vraag die alles op z'n kop kan zetten. Neem het begin van *Die Verwandlung.*

Een vraag kan simpel ‘een vragend plekje in je maag’ zijn, een gaatje, het zien van iets dat er niet is, iets dat ontbreekt - maar geen mens kan zeggen hoe diep dat gaatje gaat. Er zijn vragen bescheiden als ouderwetse dienstmeisjes: ‘Was Hanlo eenzaam en leed hij onder zijn eenzaamheid?’ En andere lijken simpel, maar dwingen niettemin om van iets rekenschap af te leggen (wat de hond Dar nu eigenlijk met een mannetjesbij van doen had?!). Ze kunnen iemand gek maken, zoals Madame Lepic, de moeder van Peenhaar, die haar kruisverhoor eindigt met de hatelijke zoetsappigheid: ‘Ik stel je rustig een vraag. Een zoon die van zijn moeder houdt vertelt haar alles. Ik wed dat je je zilveren frank hebt verloren. Ik weet er niets vanaf, maar ik ben er zeker van. Ontken het niet. Ik zie het op je voorhoofd.’ Het verhoor, daar begint de *horror vacui* van de vraag. In het gewone leven een kwelmiddel kan ze een martelwerktuig worden: wie niet schuldig is, zal zich schuldig voelen; de

Inquisitie maakte van de vraag een duimschroef, Freud gebruikte haar als vreedzamer pressiemiddel.

- Waar komen de vragen vandaan?
- Waarom vraag je dat, jongen?

13. Spelbreker

De mooiste vragen bij Mutsaers vind ik die tussen haakjes. ‘Toen ik er voor de eerste keer mee naar toe werd getroond (houden vaders meer van circussen dan moeders? Op de tien vaders zag ik meestal één moeder), was ik acht jaar.’ Of: ‘Als iemand beweert dat een boek ontroerend is, bedoelt hij doorgaans dat hij door een niet nader te definiëren, positief, tikje verdrietig, intens, innig, “menselijk” gevoel (heeft iemand wel eens een ontroerd dier gezien?) bevangen werd toen hij het las.’

Tussen haakjes wil zoveel zeggen als buiten de orde: het is weliswaar niet aan de orde, maar *Terzijde* stel ik deze vraag toch maar, tussendoor, vanuit de flank, goed om iemand die

doordraaft even uit balans te brengen. *Skatsjok*, een stok tussen de benen, een spaak in het wiel, of het vraagteken als spelbreker.

Een vraag tussendoor. Stel, de telefoon gaat, je staat op je balcon met in de ene hand een brief en in de andere hand een bord rijstebrij, het waait, waar laatje de brief? Je plakt hem stevig vast in de brij. Als je na een uur terugkomt is het donker en de brief heeft in de tussentijd alle rijstebrij opgezogen, zodat er niets op zit dan hem maar in je mond te steken en op te eten. ‘Want waarom zou ik honger moeten lijden vanwege een telefoontje dat door de schuld van iemand anders veel te lang was uitgevallen?’

De voor Mutsaers meest typerende opmerking over de vraag staat in het begin van ‘Vis-à-vis’, na de vraag of de vier wenkbrauwen van Mijnheer Donselaer geen redundantie is: ‘Vragen staat vrij, maar vraag nooit waarom de weg zich ineens in vieren splitst, vraag waarom hij rechtdoor loopt.’ Dat is zo goed als een program, voor Mutsaers praktisch een leidraad: vragen naar de bekende weg? Ja, juist! Altijd doorvragen! Waar een vraag is is een weg, of anders wel een zijweg.

Het meisje moet met haar moeder, de kleindochter van Lely, naar de onthulling van het standbeeld van de ontwerper van de Afsluitdijk:

> En of het nu door de visgeur in de auto kwam of door de troosteloosheid van deze hele onderneming, ineens kwam de klemmende vraag in me op: wat heeft Lely in hemelsnaam met de vissen gedaan? Dus zei ik hardop tegen de keurige rug van de chauffeur: ‘Lely is een moordenaar.’

Kinderen die vragen... Wanneer wordt het water snood?

14. Stukjes en beetjes

Moeten voor één klein gebaar van tederheid soms al geen onneembare hindernissen van verlegenheid worden genomen? Daar hoor je niemand over.’ Het gaat hier om een vroege verliefdheid - de kiem van *Rachels rokje* -, in de zin achter het vraagteken zie je in welke gevarenzone iemand verzeild raakt die achter het vraagteken komt: daar liggen de mijnen klaar voor de contramineur, de verkenner op vijandelijk terrein, hij of zij alleen tegen de wereld. Dat is waarschijnlijk ook de positie van iemand als Jan Hanlo, die ‘in tegenstelling tot andere gelovigen van mening is dat ALLES gevraagd of gezegd mag worden. Dat levert de meest fantastische vragen op...’

En daar gaat het bij de vragen om, hoe ze te stellen? Zo er al een antwoord op mogelijk is, is het er een uit vele, daarbij is de vraag belangrijker dan het eventuele antwoord. Vragen, teken van verwondering, maken de denker, maar meer nog de schrijver. De creatieve schrijver denkt in contrasten (mv), het multiple denken noemt Nabokov dat in *De gave* (Russisch *Dar*), meerkantig. Maar wat is daarvoor nodig? Een blik, om te beginnen, als zie je iets voor de eerste keer. Daarin vinden lezer en schrijver elkaar echt, zoals Mutsaers het mooi formuleert in haar congeniale stuk over Charms:

> Maar misschien is dat wel het wezenskenmerk van alle waarachtig meeslepende literatuur, dat het net lijkt of iets speciaal voor jou werd

> geschreven. Dat het boek ineens in je handen begint te branden als een liefdesbrief die je ter plaatse verjongt en de hele wereld het prachtige aanzien verleent van de Eerste Keer.

Vragen buiten de orde. Maar is vragen niet altijd uit de maat? De leraar maakte haar al duidelijk dat zij met haar ingewikkelde vragen (waarom, als stuk altijd betekent een deel van het geheel, het tegenovergestelde van *stuk heel* is) niet alleen zijn les verziekte, maar zou maken dat zij zelf op een gegeven moment niet meer heel zou zijn.

> Misschien begint het nu langzamerhand duidelijk te worden waarom ik me op het ziekelijke af voor de stukjes en beetjes ben gaan interesseren. Waarom zien de mensen zo dolgraag alles groot en breed, terwijl het gaat om de details?

Ook daarop is geen antwoord mogelijk, of

maar één: een boek schrijven bestaande uit stukken waarin details koning zijn, in het groot én in het klein. Voor de eerste-keer-blik telt het verschil tussen hoog en laag niet; de rangorde wordt niet zomaar omgekeerd maar gewoon genegeerd. Voor die blik is elk detail vergrotenswaardig. En de kroon op het detail is het vraagteken, hoe weinig gezien dat voor velen ook is.

15. Kettingreactie van vragen

Toen ik eenmaal zag hoe de stukken in *Kersebloed* van vragen aan elkaar hingen, zag ik door de vraagtekens de grote vraag niet meer. Hoe luidde die ook alweer? Ik zeg het Mutsaers maar gewoon na: ‘Arme bomen, arme blaadjes. Bestaat er dan niemand die zich bezorgd in zijn bed ligt af te vragen of hij door het bos de bomen nog wel ziet?’ Goede vraag. En met het eerbetoon aan het barokke, dat het in Nederland doorgaans moet afleggen tegen het karige en vermeend bescheiden realisme, stem ik graag in.

Al grasduinend in de wildgroei van vragen, kwam ik weer uit bij het eerste stuk in de bundel. En warempel, alsof het een anamorfose betrof zag ik nu opeens de haasjes in het zoekplaatje terwijl ik voorheen alleen op de jager had gelet. Op de eerste bladzijde stuitte ik al op vijf vraagtekens en nog meer vragen. En niet de minste. Het teruggevonden plaatje van een meisje waarvan de neus vervangen was door een klein kettinkje dat bij elke beweging het gezicht een ander aanzien gaf, riep de vraag op: ‘Wie was zij en welke snotneus was ik?’ De vraag zet een kettingreactie in: waar zit bij de mens binnen- en buitenkant? Gezichtsverlies, wat is dat? En houdt dat nog ooit op? Vragen vragen om vragen. Geen vanzelfsprekendheid die geen gezichtsverlies lijdt. En wat blijkt dan op pagina 16? Dat de schrijver mij voor was geweest. Maar is de herontdekking er minder om? ‘*Goede kunst haalt niet alleen ons hart en onze hersenen overhoop, maar roept ook rissen vragen op en als allereerste vraag: wie ben ik?*’ Vervolgens duikt ze, aan de lijn van een serie vragen, in het geheim van de gruwelijke foto van de soldaat uit wiens gezicht zo'n grote hap is genomen dat het gat in negatief het profiel van een ander gezicht te zien lijkt te geven, een schaduwgezicht dat het zijne overneemt.

In het daaropvolgende stuk, het al eerder gememoreerde ‘Deel en geheel’, valt naar aanleiding van de contaminatie van twee fragmenten uit verschillende schlagers een opmerking die mij een mooie coda voor het voorafgaande lijkt:

> Een geheugen kan niet de hele wereld bevatten. Daarom is het onuitstaanbaar als het dingen in zich opslaat die de moeite van het onthouden niet waard zijn. Een vreselijke krachtsverspilling. Maar ís het dat wel? Gaat het niet om het waarom van de keuze in plaats van om de anekdotiek van wat onthouden werd? *Waarom* en *hoe* iets bepaalds onthouden werd, dat is pas interessant. Dat voert je terug naar wie je was en toont je wie je bent. Dat legt verbindingen bloot. Maar welke?

?: bij dit teken begint het vragenvuur waar Charlotte Mutsaers de lezer in rondleidt, elk stuk een cirkel die een schakel vormt in een keten die aaneengeregen wordt

volgens de logica van het gevoel, van haar eigen gevoel. Het vraagteken is een koppelteken; in het kernstuk ‘Plaatstaal...’ noemt Mutsaers het *hint*: hoe komt iemand achter de logica van zijn eigen gevoel?

> Net zo moeizaam als achter welke waarheid dan ook. Dag en nacht moet hij zijn geheugen en zijn reactievermogen in de peiling houden om te kijken of ze misschien een hint geven. Dat gebeurt altijd op onvoorziene momenten. Daarom verkeren sommige schrijvers in een constante vorm van paraatheid. Als een gebeurtenis plotseling trekken krijgt van een symptoom, dan weet je zeker: dit is een hint. *Wees paraat*, voor de schrijver is dat geen gekke leus.

Daarop volgt bij wijze van voorbeeld een serie hints, elk ervan goed voor een hinkstapsprong, een *skatsjok.* Waarom zij zo verrukt is door een staaltje mensenhaat van Paul Leau-

taud? Een aardige man met een gemene moeder, zegt zij van hem. Als iemand dat *symptomatisch* noemt, is dit een hint. Ze moet aan *Mapje en Papje in het hazebos* denken. Aan haar vader die ‘In 't groene dal, in 't stille dal zong’ terwijl hij haar keihard afschrobde. Later hoort zij zichzelf dat liedje neuriën bij het lezen van Genet. Van Genet springt de vonk over op Maurice Gilliams. ‘Ja, zó wordt verbeeldingskracht opgewekt! Een getoucheerd geheugen maakt de wonderlijkste sprongen.’ Verder dan maar, pendelend tussen gevoel en verstand; het voeldenken werkt als een ritssluiting.

Een hint is een wenk, en met een wenk kun je twee kanten op: hierheen of daarheen. Een hint is ook een zinspeling, de schrijver stipt iets aan, zij laat iets doorschemeren, gelukkig kan het moment van de definitieve onthulling, van de onomstotelijke waarheid en de onwrikbare formulering nog even wachten, ja, wat doet Charlotte Mutsaers anders dan zinspelen? Volgende ronde, volgende vraag!

Josje Kraamer

Een zee van taal

Over De markiezin

Charlotte Mutsaers verdeelt, zoals Nicolaas Matsier in zijn essay 'De logica van het eigen gevoel' terecht heeft opgemerkt, de wereld in tweeën: 'De vader wel, de moeder niet; honden wel, poezen niet. Ideeën ja, gevoelens nee; hazen ja, konijnen nee.' En Ad Zuiderent omschrijft Charlotte Mutsaers (in: Kritisch literatuur lexicon) als een dienaar der Verbeelding: '[...] een dienaar met uitgesproken voorkeuren, ongeacht het niveau waarop die liggen. Dat varieert van: wel hazen, geen konijnen en wel België, niet Nederland tot: wel Lichte, geen Zware schrijvers, of tot (weer iets anders): wel gruwel, geen zoetelijkheid.'

Hybridisch

Ook *De markiezin* (1988) is opgebouwd rond dergelijke tegenstellingen. Het proza in dit boek bestaat uit heterogene elementen die uiteindelijk al dan niet vrijwillig tot een hybridische eenheid worden gesmeed (het eerste hoofdstukje na de inleiding draagt dan ook als titel: 'Hybridisch').

Deze opzet is in de fragmentarische vorm van het boek terug te vinden. De lezer moet als het ware zélf een zekere samenhang aanbrengen in de 65 prozaminiaturen die samen de roman *De markiezin* vormen.

Daarbij biedt de hoofdpersoon van het boek voor de lezer weinig houvast, want ook dat zijn er twee: enerzijds een vrouw die jeugdherinneringen ophaalt en anderzijds een vrouw die haar dagelijkse belevenissen vertelt. Aan het einde van het boek zijn die twee zodanig met elkaar verbonden dat ze volledig in elkaar op lijken te gaan; in elk geval is op het einde niet meer zo duidelijk wie nu eigenlijk wie is. Of is hier slechts sprake van een schijnbare eenheid? Of, weer een andere mogelijkheid, vormen de twee vrouwen samen een blok tegen de vijandige buitenwereld (en is er dus toch weer sprake van een tegenstelling)?

(Op een wel zeer speciale wijze tekende zich een tegenstelling af enkele maanden na het verschijnen van het boek. Charlotte Mutsaers zou het werk en de toon van Fritzi Harmsen van Beek geplagieerd hebben; een van de twee personages van *De markiezin* zou zelfs geheel samenvallen met Harmsen van Beek. De twee vrouwen, ooit vriendinnen, kregen slaande ruzie. Mutsaers merkte in een interview met Jan Paul Bresser en Doeschka Meijsing op:

> In mijn inleiding op *De markiezin* schrijf ik dat het leven altijd op springen staat, uit elkaar kan klappen. En dat is nou precies wat er gebeurde na het verschijnen van het boek. Nadat het overal goed ontvangen was, krijg ik een klap op mijn kop. Men zou kunnen zeggen: dat is nou echt eens een boek dat zijn waarheid heeft bewezen. Elsevier, 15-9-1990)

Tegenstellingen

In Mutsaers' proza mogen tegenstellingen op het oog soms worden opgelost, maar nooit voor lang. Op allerlei manieren komt dit tot uitdrukking. Wanneer bijvoorbeeld een van de twee hoofdpersonen in het hoofdstukje ‘Nature morte’ tijdens een tekenles meent leven en dood met elkaar verzoend te hebben (‘Ze doopt haar kwast in dik bloed.’ - waarmee de dode verf veranderd lijkt te zijn in levend bloed), blijkt uit de reactie van de leraar dat die twee zaken nog even ver van elkaar verwijderd zijn als voorheen. Het door haar geschilderde rode vierkant geeft naar zijn zin niet adequaat het geslachte lam weer dat in een stilleven moest worden vastgelegd. Het hoofdstukje besluit met het verwarrende: ‘Houdt ze dan helemaal niet van het leven zelf?’ Verwarrend omdat leven en dood, bloed en verf en realiteit en verbeelding in dit fragment voortdurend stuivertje hebben gewisseld.

November 1993 (foto: John Foley)

Tot in de kleinste details worden tegenstellingen gehandhaafd. Wanneer een van de twee hoofdpersonen zeventig witte en zeventig zwarte tegels heeft besteld om de keuken van een nieuwe vloer te voorzien, geeft ze de metselaars de volgende opdracht: ‘Eén ding: ik wil absoluut geen patronen en motieven.’ Uiteindelijk legt ze de vloer maar zelf: ‘alle witte tegels bij elkaar en alle zwarte bij elkaar.’

Vernietiging

Is er echter tóch een zekere eenheid tot stand gebracht, dan moet het allemaal ook zo snel mogelijk weer kapot, voordat verstikking een kans krijgt. In het hoofdstukje ‘Watersnood’ wordt die vreugde van de vernietiging na de ingetreden slaapverwekkende rust als volgt beschreven:

Net is ze ingedommeld of de deur van de slaapkamer wordt met geweld opengegooid. Het is de wind niet, het is Pappa met een krant in zijn hand. ‘Opstaan, opstaan!’ juicht hij, ‘het is Watersnood! Doe je kameijas aan en kom gauw mee, dan lees ik je voor uit de krant. Wat er vannacht gebeurd is! Het is echt fantastisch. Wij hier zijn helemaal veilig, maar daar stroomt het water gewoon door de ramen naar binnen en de mensen sterven er bij bosjes!’

Het verlangen om eenheid en stilstand te doorbreken, komt ook tot uiting in het hoofdstukje ‘Pantserkruiser’. Daarin worden met behulp van treffende herinneringen de ‘paradijselijke’ kinderjaren opgeroepen. Slechts één ding deugt in die wereld niet: ‘de wormpjes in de koekjes van Gjamin’. Tegen zoveel geluk is niemand bestand.

Het hoofdstukje eindigt dan ook met een verlangen naar ontregeling: ‘Is het een wonder dat zij op tien jaar snakt naar een hemelhoog oorlogsschip dat zich met zijn loodgrijze flanken een weg breekt door de slapende stad?’

Yves van Kempen en Anthony Mertens slaan in het essay ‘Onzichtbare betrekkingen’ (in: *Het literair klimaat 1986-1992*) de plank dan ook lelijk mis, wanneer zij naar aanleiding van het hoofdstukje ‘Pantserkruiser’ opmerken dat wat je dierbaar is ‘alleen met het plaatstaal van zo'n reuzenschip [kan] worden beschermd.’ Het schip is er wel degelijk ter vernietiging en niet ter bescherming!

Tussenruimte

De tegenstellingen dienen misschien ook gecreëerd te worden, omdat juist door die tegenstellingen, in een soort tussenruimte, een bijzondere betekenis kan ontstaan. En op die tussenruimte sturen Van Kempen en Mertens wél af. Waar het ze om te doen is, is

duidelijk te maken dat (een bepaald type) schrijvers in hun werk uiting geven aan het verlangen naar een woordloze, vormeloze wereld die zich aan de insnoerende vormen van het leven onttrekt. Schrijvers proberen 'via woorden contact te maken met de woordloze wereld die we via onze zintuigen kennen, die zich aandient in vluchtige voorstellingen, vaak in de schemertoestand tussen waken en slapen, maar die zich voortdurend onttrekt aan ons voorstellingsvermogen en aan de verbale expressie ervan'.

De markiezin, en ook het andere werk van Charlotte Mutsaers, wordt door Van Kempen en Mertens beschouwd als een dekmantel 'waaronder de heftigste gevoelens schuilgaan. Die gevoelens worden nergens benoemd maar opgeroepen door een uiterst zorgvuldig taalgebruik, waarin een woordeloos gemis uit de kindertijd wordt vormgegeven [...]'; en: '[soms] is er ineens iets ervaarbaar van het kind dat ze eens was geweest [...].' Herinneringen worden door Mutsaers 'weggelokt uit de taal, de verhalen waarin ze zich schuilhouden. Lukt dat, dan is het mogelijk een glimp op te vangen van de zintuiglijke indrukken van weleer en wordt de al te menselijke zwakte van het verfraaien en verdraaien van de feiten als vanzelf gepareerd.'

Ijskoude plas water

Van Kempen en Mertens bouwen in 'Onzichtbare betrekkingen' duidelijk voort op het proefschrift van Anthony Mertens over het werk van Jacq Firmin Vogelaar, *Sluiproutes & dwaalwegen* (1991). In zijn proefschrift wil Mertens de contouren schetsen van een *liminale poëtica.* Die liminale poëtica 'behelst ideeën over de aard en de functie van een tekst als overgangsruimte en over de procédés die voor die uitbeelding worden gebruikt.' Mertens stelt uitdrukkelijk dat de liminale poëtica niets met metafysische implicaties van doen heeft. Ze heeft eerder betrekking op 'een vorm van concreet weten dat zich aan het proces van verbalisatie onttrekt.'

Maar ik vraag me af: is het wel mogelijk herinneringen weg te lokken uit de taal? Bestaat er zo iets als 'een woordeloos gemis'? Leren we via onze zintuigen werkelijk een wereld zonder woorden kennen? Bestaat er een vorm van concreet weten dat zich aan de verbalisatie onttrekt? De zee van taal is onbeperkt; volgens mij is er daarbuiten niets. Iets bestaat pas als het in taal is omgezet. Om het bekende adagium van Derrida nog maar eens aan te halen: 'Il n'y a pas de hors-texte'; er is niets buitentaligs.

En zelfs als er wérkelijk niets is, dan kan taal er toch nog iets in aanwezig stellen, zoals in *De markiezin* gebeurt in het hoofdstukje 'Hoe dan ook'. Had Michelangelo aan de Noordpool verkeerd en niet in Italië, stelt de vaderfiguur daar opgewekt, dan had hij niet met marmer gewerkt, maar met ijs: 'en er evenveel plezier aan beleefd ondanks de ijskoude plas water waarin ten slotte zijn hele oeuvre zou zijn veranderd.' En zo stromen ook de ruimten die ontstaan tussen de door Mutsaers opgeworpen tegenstellingen altijd weer vol met tacd, al blijft er misschien niets anders over dan een ijskoude plas water.

Kapitein

Aardig in dit verband is dat Charlotte Mutsaers in haar oeuvre ook daadwerkelijk een bijzondere fascinatie voor de zee en alles wat ermee samenhangt aan de dag legt. Veel fragmenten in *De markiezin* dragen een titel die iets met het zilte nat te maken heeft: het eerder genoemde 'Pantserkruiser' en 'Watersnood', maar ook: 'Spiegelingen', 'Ademnood', 'Zandkasteeltjes', 'Platvis' en 'Een eerlijk zeemansgraf'. De lezer die een fascinatie voor de zee met Mutsaers deelt, wordt kortom niet teleurgesteld. Ook de voorwerpen waarmee de roman gemeubileerd is, hebben iets met de zee te maken: 'De schemerlamp is aan. In de schemerlamp tornen nietige zeilscheepjes op tegen gekrulde golven.' En zelfs de prilste babyjaren van een van de twee hoofdpersonen worden in maritieme termen samengevat:

> Deze wieg wordt dus uitgerekend te water gelaten tussen twee gigantische klippen. De baby die erin ligt, lacht zich voorlopig niet dood. Wel komt onmiddellijk een on-

> verzettelijk plan op in het kleine, roze hoofd: kapitein worden en wel zo vlug mogelijk! Alleen een kapitein van puur graniet is in staat om zonder levensgevaar tussen dit soort klippen door te laveren.

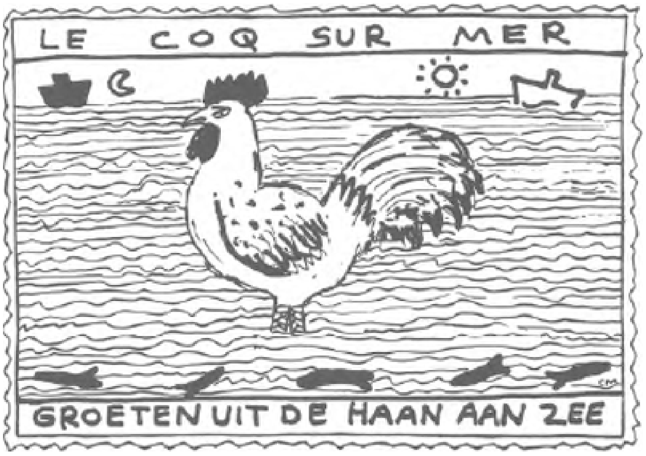
Die 'twee gigantische klippen' in het bovenstaande citaat zijn de ouders van de baby ('Pappa' en 'de moeder'), die zich tot elkaar verhouden als water en vuur, tussen welke tegenstellingen het kind moet opgroeien: 'Beetje bij beetje bouw je je een leven op [...].'

Het dikke niets

Gezien het bovenstaande is het niet verwonderlijk dat Charlotte Mutsaers voor het NRC Handelsblad (10-2-1995) het boek *De zee, de zee* van James Hamilton-Paterson te bespreken kreeg. Dat deed ze onder de kop: 'De tong van het dikke niets'. Direct aan het begin van het stuk doet Mutsaers de volgende, voor haar trouwe lezers nauwelijks verrassende bekentenis: 'Van nature ben ik een zee- en een kerstfreak [...]'; ergens in het midden van het artikel schrijft zij: 'Is het immense, glimmende vlak dat de zee ons voorhoudt geen gigantische levensspiegel? En is die spiegel, alle dynamiek en verborgen schatten ten spijt, niet inktzwart?'; om te besluiten met:

> Hamilton-Paterson beweert dat het lijkt of de zee onder zekere weersomstandigheden en bij bepaalde belichting niet de woonplaats is van monsters of boosaardige geesten die mensen naar beneden trekken, maar de woonplaats van het dikke niets dat onder alle geluk zit weggedoken en even zijn tong laat zien. Hij heeft gelijk.

Misschien heeft hij inderdaad gelijk. Maar het dikke niets wordt door Charlotte Mutsaers effectief bestreden. Zoals in *De markiezin*, waarin ze het dikke niets laat volstromen met een zee van taal.



De Haan 9-2-1985
PRINTED IN BELGIUM
De Haan aan Zee,
hoe kan dat nou?
Die vosten staan
steeds in de kou!
Zie ik zijn kerktoren
onder de golven?
Ligt hier soms ook
een atlantis bedolven?
Geen graantje drijft
op de waterkuif,
geen kippetje zorgt
daarvoor eierstruif!
Kapteins zien Heer Haan
voor een kokmeeuw aan.
Zelfs zeerovers laten
zijn boutjes staan.
De Haan aan Zee,
maar trots als een pauw,
Richt daarheen uw auto
kip, kraai of kauw!
Charlotte Mutsaers

Jaap van Heerden
Heeft de schreeuw een vorm?
In gesprek met Charlotte Mutsaers

> *De verleiding is groot om aan het begin van een gesprek met een schrijfster te proberen een karakteristiek van haar werk te geven. Het is misschien heel erg dom om dat te proberen, omdat het net zoiets is als te beginnen met een definitie voordat je een onderzoek doet. Toch is er wel iets kenmerkends aan de fascinatie die ik heb voor het werk van Charlotte Mutsaers en ik geloof dat dat voornamelijk hierin ligt dat het niet zozeer de kindertijd is die in haar boeken spreekt als wel dat er een geheel eigen waarnemingswereld leeft die sterk op de kindertijd lijkt.*
> *Die fascinatie wordt onder meer gevoed door de soort vragen die Charlotte Mutsaers zichzelf stelt vragen die je niet in een andere wereld tegenkomt. Het zijn vragen als: 'Lijken gedichten eerder op poezen dan op honden?' of: 'Brandt haardvuur vrouwelijker dan kachelvuur?' en: 'Heeft de schreeuw een vorm?' Dit soort vragen doet veronderstellen dat er een geheel eigen waarnemings- en belevingswereld aan de orde wordt gesteld.*

De eerste vraag die ik zou willen stellen: als je dit zo leest dan denk je: die verveelt zich nooit. Met dat soort vragen moet je toch een hele dag kunnen vullen?

Dat klopt. Verveling ken ik ook eigenlijk niet. Verveling betekent de tijd niet door kunnen komen. Ik zou eerder zeggen dat ik altijd handen tekort heb, dat de tijd nooit voldoende is voor mij.

Maar hoe kom je aan die vragen - die wijzen er toch op dat je op een heel aparte manier naar de wereld kijkt? Zo'n vraag als: 'hoe komt het dat mensen klappertandend in hun blootje naast een bad gaan staan als het nog maar half vol is?' Ineens valt jou dat op als iets eigenaardigs in ons leven.

Ik geloof niet dat als je denkt dat je bij iemand ietwat wonderlijke vragen aantreft, je dan aan diegene zelf kunt vragen of hij de wereld anders ziet: iemand ziet de wereld zoals hij hem ziet. Ik denk dat je hiermee een van de bronnen van het schrijverschap aanboort, of van mijn schrijverschap in ieder geval. Er is natuurlijk wel een verschil tussen een kind en een volwassene: als kind ontwikkel je allerlei visies en een kompleet waardenpatroon waarvan je het eventueel afwijkende nog niet direct in de gaten hebt. Je denkt: zo zijn de dingen, zo liggen ze en gaandeweg, - het hangt ervan af of je, wanneer je ouder wordt, vaak in botsing komt met de wereld - ga je ontdekken dat je andere waardenpatronen hebt dan je om je heen ziet. Dat kan leuk zijn, of strubbelingen geven, en waar het strubbelingen geeft, kan dat leiden tot eenzaamheid. Dat lijkt me een van de bronnen van het schrijverschap. Verder - in zoverre ligt het in het bewuste vlak - vind ik het ook werkelijk het interessantst als er geschreven wordt vanuit een afwijkende belevingswereld. Waar iedereen het over eens is, dat hoeft eigenlijk niet te worden opgeschreven.

Je kunt bij jou moeilijk veronderstellen dat je je als literair thema met algemeen maatschappelijke vragen bezighoudt.

Vooral niet met algemeen maatschappelijke antwoorden! Ik heb altijd behoefte om regelrecht tegen de consensus op te staan. Niet als *enfant terrible*, maar omdat ik veel zaken nu eenmaal anders zie.

Duivelse almacht

M*aar is dat niet toch psychologisch te zien als een behoud van de kindertijd? Dringen die vragen zich niet op omdat ze in contrast staan met de volwassen wereld?*

Maar dan zou je iets heel artificieels krijgen! Ik vind mijzelf om de dooie donder niet kinderachtig of kinderlijk en ik gedraag me ook niet zo.

Ja, maar ik vind wel dat je zo 'n eigen wereldje hebt - zo 'n wereldje waarvan je denkt: dat zou ik wel gehad willen hebben in mijn jeugd.

Had jij dat dan niet?

Misschien wel, maar zo herinner ik me het niet.

Met hotelpoes, Wijk aan Zee 1953

Ik wel. Ik herinner me dat je in je jeugd, tenminste als je met rust gelaten werd, dat je dan een duivelse almacht had. In je kamer, op het strand....

We hadden het net over verveling, maar ik herinner me dat we, met ons gezin, met mijn ouders, wel zo'n twintig jaar naar Wijk aan Zee gingen met vakantie en ik heb me werkelijk geen seconde verveeld. Ik zat op vijftienzestienjarige leeftijd nog ‘zandtaarten te bakken’. En dan kun je zeggen: dat is kinderlijk, of geretardeerd, of hoe dat mag heten, maar je kunt ook zeggen dat bij mij de lol in dat soort dingen kennelijk niet is verdwenen.

Nee, jij bleef onverstoorbaar en dat vind ik ook in je boeken erg duidelijk.

Ja, maar daar moet je wel voor knokken, voor die onverstoorbaarheid. Achteraf ben ik wel eens onzeker, zoiets van: wat heb ik nou toch weer geschreven, maar als ik schrijf - en dat lijkt op de kindertijd - dan ben ik totaal eigen baas.

Maar als ik denk aan de kindertijd, dan bedoel ik niet dat je bent geretardeerd, of dat je werk kinderlijk is. De karakteristiek van die kindertijd, zonder ouderlijke inmenging dan, die is onverveeld en daardoor vormt die zo'n aparte, fascinerende wereld.

Ik herinner me - dat moet ik even zeggen - wèl verveling uit mijn kindertijd. Maar misschien komt dat juist doordat er dwang werd uitgeoefend om een bepaald gedrag te vertonen. Verveling is toch bijna het kenmerk van de jeugd...

Dat is zo en dat zie je tegenwoordig veel, maar dat is weer een vooruitgangsparadox. Kinderen worden tegenwoordig erg vrij opgevoed. Ik ben, om maar iets te noemen, heel erg autoritair opgevoed en dan zou je misschien geneigd zijn om te denken: die zal zich wel te pletter hebben verveeld in dat harnas waarin ze geperst werd. Maar dat is niet zo. Om een voorbeeld te noemen: wij aten thuis om zes uur en wij mochten uit de kinderkamer heus niet om twee voor zes binnenkomen. Dan werden we teruggestuurd, dan keek mijn vader op zijn horloge en zei: 'Terug, ik ben nog aan mijn borrel!' Dat klinkt misschien cru, maar die regels verschaften tevens een enorme veiligheid en

in die kinderkamer of op zolder waren wij volkomen vrij. Verkleedpartijen en de hele boel. En wat is er dan zo erg aan autoritair te worden opgevoed? Het betekent altijd op tijd naar bed of altijd op tijd eten, maar dat heeft nooit een inbreuk betekend op mijn eigen fantasiewereld, integendeel.

Ja, misschien heb je wel gelijk. Het is een innerlijke tegenstrijdigheid, een kinderlijke fantasiewereld gedomineerd door verveling. Als er fantasie is, is er geen verveling.

Maar je kunt zelfs niet stellen dat de fantasie getémperd wordt door een autoritaire opvoeding. Men associeert toch het vrije - de vrije opvoeding, de vrije school enzovoort - met een bloei van de fantasie? En dat is nu iets wat ik uit ervaring meen te kunnen bestrijden.

Bestrijd je dat? Ideeën over zelfontplooiing en zo?

Ik heb in zoverre natuurlijk geen recht van spreken dat ik in m'n eentje geen statistiek vertegenwoordig, maar als ik puur voor mezelf zou mogen spreken, dan zeg ik: dat gaat voor mij niet op.

Maar om nog even op die vragen terug te komen: ik bedoel dat die vragen die jij je stelt getuigen van het behoud van die eigen fantasiewereld. Dat jij bijvoorbeeld ineens gefascineerd kan raken door een vraag als: Heeft de compositie van de theeblaadjes in een theekopje enige voorspellende waarde?' Wat toch een verstandige vraag is.

Misschien ja, maar het gaat me vooral om wat waarde is en wat consensus. Geloof heeft, hoe dan ook, ook bij niet-gelovigen, waarde. Welnu, ik vind het lezen van een voorspelling uit de manier waarop theeblaadjes toevallig op de bodem van een kopje liggen net zulke grote onzin als het geloof; misschien als onzin nog wel aantrekkelijker. En dan vraag ik me af waarom het geloof van zoveel meer niveau zou zijn, meer waarde zou hebben, waarom met andere woorden de collectieve waan hoger wordt aangeslagen dat die van het individu.

Dat is wat er achter zit: om bepaalde vragen, die even onzinnig zijn, als heilig te verklaren en andere als banaal of slecht te zien.

En juridisch gezien heeft het ook zijn consequenties, want je kunt nog steeds een volksdeel beledigen in z'n godsdienst. Ik word de hele dag beledigd in mijn overtuigingen, als de natuur keer op keer onder me vandaan wordt getrokken, als al mijn mooie plekjes me worden afgenomen.

Maar dat is feitelijk niet de afdeling opinies, maar de afdeling ingrepen.

Daar heb je gelijk in, al kun je ook door ingrepen beledigd worden.

Maar ik ben het met je eens dat er een merkwaardige tendens bestaat om bepaalde vragen belangrijker te vinden dan andere, terwijl je weet dat er geen rangorde in is aan te geven.

Er rust zelfs een veto op bepaalde vragen. Sommige mag je niet eens stellen omdat de consensus er door aangeknabbeld zou kunnen worden.

Mens en dier

M*isschien is dat trouwens wel het kenmerk van cultuur en opvoeding. Opvoeders schrikken van bepaalde vragen, vragen als: waar kom ik vandaan, of: wat is de dood? En er is een soort stilzwijgende afspraak - dat is het kenmerk of de karakteristiek van een cultuur - dat je sommige vragen überhaupt niet meer stelt. Als ouder zeg je tegen een kind: dat hoor je later wel. Je probeert als ouder tegenover een kind dat almaar dóórvragen wat te af te remmen.*

Ja, om als ouder ook eens rust te hebben. Maar op zichzelf vind ik het wel een goede instelling van kinderen om steeds maar dóór te gaan met vragen en vragen. Zoals ik het ook begrijp dat een ouder wel eens wil dat zo'n kind ophoudt.

Maar los van kinderen: ik heb nog nooit antwoord gekregen op de vraag waarom een dier minder belangrijk zou zijn dan een mens. Men gaat uit van begrippen als 'de menselijke waardigheid', maar ik zie die menselijke waardigheid niet direct om me heen. Als ik het over de dierlijke waardigheid heb, dan denkt iedereen dat ik een taalgrapje maak.

Het vreemde is dat, wanneer je met dat soort vragen doorvraagt, mensen ook vinden dat je daar

maar even mee op moet houden, dat het wel weer genoeg is geweest, dat gezeur over dat dier.

Maar dat is onmacht.

Terwijl het een fascinerende vraag is, die in jouw werk vaak voorkomt. Maar mensen moeten ook wel even knipperen wanneer jij zoiets zegt als: 'Wat mensenrechten? Zolang er geen mensenrechten, inclusief dierenrechten bestaan, zegt me dat niets.'

Zo scherp heb ik het misschien niet gezegd, maar de tendens is juist ja, zo ervaar ik het.

Volgens mij is er in jouw werk ook een duidelijk parallel tussen de wereld van het kind en de onaantastbaarheid of neiging van ouderen om dat verstoren, en de wereld van het dier.

Ja, dat vind je in *Rachels rokje* ook duidelijk terug. Ik zie het boek ook als een poging tot dierwording. Er is ook voortdurend sprake van een fascinatie voor echte of onechte bontmantels en rokjes, de hopeloze vacht van een vrouw....

Iets als: als we alleen het dier in ons nog respecteren dan is er nog iets te redden van de mens. Maar ik ben er van overtuigd dat je gelijk hebt: het dier wordt door ons ongelooflijk dubbelzinnig bekeken. Er is een boel vertedering voor het dier, maar toch zijn we waanzinnig wreedaardig tegenover het dier. En er is niets wat ons in dat zelfbedrog ook maar doet wankelen.

Integendeel, het is zelfs zo dat mensen verschoond willen blijven van informatie. En dat vind ik helemaal erg. Er heerst een gedachtengang van: als je nu maar aanneemt dat de mens het voortreffelijkst en het belangrijkst is, dan is het ook verdraaid rechtvaardig dat talloze dieren aan de meest wrede en ontzettende proeven worden onderworpen. En dan heb ik het nog niet eens over ziektes, maar bijvoorbeeld over oma's die zonodig zwanger willen worden. Zo'n absurde wens kost niet één dier het leven, maar miljoenen.

Kousbroek is daar nog voor opgekomen, die heeft gezegd dat het fijn is dat we de wetenschap hebben. Als vrouwen zich op zestigjarige leeftijd willen voortplanten, dan moeten ze dat vooral doen, zei hij. Nou, daar kan ik dit op zeggen: het heeft met voortplanten weinig te maken, want ze hebben de eicel van een ander. Mijn zegen hebben ze wanneer ze zo graag zwanger willen zijn, maar ze hebben die niet, omdat er, om dat voor elkaar te krijgen, in miljoenen baarmoeders van varkens en schapen is gerommeld. En daar hoor je niemand over. Er is over dit 'grootmoeder-moederschap' heel veel gepraat, maar het dier dat in stilte van deze onzin het slachtoffer wordt, wordt doodgezwegen. De hele zogenaamde vooruitgang is over de ruggen van het dier gegaan.

Maar de polemische uitval van Kousbroek was in eerste instantie gericht tegen mensen die vonden dat je dit een kind niet kon aandoen, zo'n oude moeder.

Akkoord, maar hij, die zich toch openlijk afficheert als dierenliefhebber, slaat dat veel belangrijkere argument dan zomaar over. Kousbroek heeft erg leuk en zelfs lief over dieren geschreven en draagt ze een zeer warm hart toe, maar in een discussie wordt dit dan ineens even vergeten. Het is geen kwaadwil, dat zeg ik niet, maar het typeert de algemene houding van de intellectueel ten aanzien van het dier. Het komt

niet meer ter sprake in de discussie - dat schijnt *not done* te zijn -, maar het was wel het eerste waar ik aan dacht.

De intieme leefwereld van iemand met zijn huisdier zoals jij die beschrijft, dat is ook precies zoals de ideale omgang tussen mensen beschreven zou kunnen worden. Ik vind het heel mooi hoe je de verliefdheid beschrijft van dat meisje in Rachels rokje. *Ze staat even naast de man die haar doet ontvlammen en ze voelt ineens een geweldige 'apporteerlust' - wat ik een meesterlijke zin vind. Alsof je een hondje bent wanneer je verliefd bent. Ik kan het me ook zo voorstellen dat een meisje maar een propje hoeft weg te gooien of ik ren daar achter aan....*

Daarom komt in *Rachels rokje* ook de wet voor van de hartstocht die zegt: baas en teef.

Jouw boeken geven eigenlijk aanleiding om na te denken over de vraag waarom het zo mis gaat tussen mens en dier. Het staat ook ergens: 'Waarom zijn wij zo onbekommerd wreed tegen dieren?'

Ja, en waarom al die proeven, jachtpartijen en andere martelingen? Tot het dichtnaaien van ogen van jonge apen toe. Hoewel ik er hele-

maal niet tegen kan en er zelfs niet van kan slapen heb ik me er toch in verdiept. Hoe is het als iemand vanaf zijn jeugd blind is geweest, en later doe je zijn oogjes open? Dus naaien we de oogjes dicht van de chimpanseebaby en halen we de hechtingen er een jaar later weer uit.

Met Plume (foto: Carla van de Puttelaar)

Dat is toch weer iets wat de volwassen wereld zich permitteert. Ik geloof niet dat een kind daartoe zou neigen.

Als een kind het zou horen, dan zou het misschien nooit meer in slaap komen.

De reden waarom wij zo gemakkelijk over de 'slachtbaarheid' van dieren heen stappen, is misschien omdat dat de gedachte toedekt dat wijzelf ook 'slachtbaar' zijn.

Het enige motief dat ik kan begrijpen als mensen zeggen dat het minder erg is dieren te doden dan een mens, is, dat je, als je zou zeggen dat het even erg was, zelf meer kans zou lopen óók geslacht te worden. In zoverre vind ook ik het huiveringwekkender als er maar gewoon rechts en links mensen om ons heen vermoord worden, omdat ik me dan zelf meer bedreigd voel. Maar het is geen eerlijk argument.

Nee, het moet wat onbewuster zijn, want niemand voelt zich door de slachtbaarheid van dieren echt bedreigd omdat hij wel weet dat het hem niet zal overkomen.

Ja, maar voor andere minderheidsgroepen, wier dood ons ook niet bedreigt, wordt wel degelijk opgekomen, uit naam van het feit dat de mens de mens hoog in het vaandel dient te hebben.

Het is inderdaad een van de meest gigantische ondernemingen van zelfbedrog die er bestaan. Terwijl aan de andere kant toch vaak de voorbeelden van de omgang

tussen mens en dier worden gezien als volkomen belangenloze toewijding aan elkaar. Toch strekt dat niet tot erkennning van het dier. Jij zegt ook ergens iets als: ‘Als mensen met elkaar praten gaat het vaak mis.’ Als een hond zou kunnen praten, zou hij nooit zoiets stoms zeggen als dat het een interessante LAT-relatie is die hij heeft met z'n menselijke vriend. Het is gewoon niet

des honds om iets zo zakelijk of zo sociaal bepaald af te doen. Je gaat echt kompleet in elkaar op en wat dat betreft lijkt dat vermogen om in elkaar op te gaan weer op de kinderwereld.

En woorden als 'slaafs' met betrekking tot een hond slaan de plank dan ook volledig mis. Een woord als 'slaafs' is zo'n reductie van een waarachtig gevoel en het heeft een hele slechte connotatie bovendien.

Collaboreren

M*aar zou het in jouw visie - ik zou zelf wel aan die gedachte hechten, maar je hoeft hem absoluut niet over te nemen - ook niet zo kunnen zijn dat in dat opvoeden en volwassen worden, en ook in de plichten die ouders daarbij voelen, er altijd een idee meespeelt dat er iets verstoord moet worden in die kinderwereld - en dat datzelfde idee van verstoring ook ten opzichte van dieren geldt: je moet er niet te lang bij stilstaan, je moet volwassen worden, je moet nu eens afzien van die fantasieën. Kortom: dat opvoeden een verstoren is van de fantasie.*

Is dat een pedagogische opvatting?

Ja, dat lijkt mij wel. Niet dat die zo onaangenaam wordt verwoord zoals ik dat net deed, maar het lijkt net alsof opvoeders het erover eens zijn. Want er moet toch gewoon gewerkt worden en er moet sociaal gedrag vertoond worden. Je kunt niet blijven leven in de intimiteit en beslotenheid van de kinderwereld. Het is een beetje wat ook in Rachels rokje *speelt. Die moeder verstoort in het boek veel fantasie.*

Ja, maar ze zet ook fantasie aan de gang. Want Rachel kan eigenlijk alleen maar 'd'r zat een aapje op een stokje/achter moeders keukendeur/met een gaatje in zijn rokje/daar stak hij zijn staartje deur' als een zo ontzettend liedje ervaren doordat ze zo'n moeder heeft. Je kan wel zeggen dat dat een inbreuk is in het fijne gevoel van het kind, maar het is tegelijkertijd een bron van fantasie - ook al is het nou niet bepaald een vrolijke fantasie. Dus dan heeft het in die zin toch ook positief gewerkt.

Maar je zou die inbreuk daardoor toch niet rechtvaardigen?

Nee, je kunt nooit wreed gedrag, waaruit bijvoorbeeld een mooi boek voortkomt, goedpraten. Maar je kunt wel zeggen dat het goede gevolgen heeft gehad.

Maar dat zal iedereen zelfs van de vivisectie zeggen. Iedereen zal zeggen dat we dankzij de vivisectie de Derde Wereld kunnen helpen. Het is de rechtvaardiging die eraan voorafgaat die het zo problematisch maakt.

Maar waren die dierproeven er niet geweest, dan had je die medicijnen helemaal niet gehad en dan kon je niet eens oordelen over het nut van het wel of niet hebben van die medicijnen. Dan belandde je gewoon niet in dat dilemma. Zoals orgaandonatie vroeger ook geen dilemma was, domweg omdat men de techniek nog niet beheerste. Maar die is inmiddels ook op dieren uitgeprobeerd.

Je bent geen vegetariër...

Nee, en ik begrijp eigenlijk niet waarom je dat zou moeten zijn. Ik vind ook eigenlijk dat je je eigen dier zou moeten slachten. Ik vind de afstand van het levende dier tot het vlees op je bord veel te groot. En als je je eigen dier zou moeten slachten...

... dan zou je dat niet doen.

Nee, het toont andermaal aan hoe makkelijk je collaboreert met iets verkeerds. Het geeft aan hoe makkelijk je de dood van een ander levend wezen onderschat, vooral als iedereen dat doet.

Wel vind ik het opeten van een dier gek genoeg nog een van de minst erge dingen die met een dier kunnen gebeuren, als het tenminste goed en normaal heeft geleefd. Ik zal dan ook nooit iets eten uit de bio-industrie, daar ben ik heel consequent in, nog geen kontje rookworst, terwijl ik daar gek op ben.

Zichtbaar geluid

E*r komen ook vreselijke dingen over dieren in, meen ik,* Kersebloed *voor. Als er bij vivisectie bij dieren iets gebeurt dan worden in de eerste plaats de stembanden van proefdieren doorgesneden. Om te voorkomen dat je door dat ingrijpende geschreeuw en gehuil van je proef wordt afgehouden.*

Ja, dat wordt wel bij honden gedaan. Als je daarbij stilstaat, is het zo iets monsterachtigs. Die honden worden op een niet na te vertellen manier gefolterd. De mens die dat doet heeft in zoverre misschien nog een greintje medelijden dat hij niet tegen dat onzettende gejank kan en snijdt dus de stembanden door. Je moet denken dat daarna alles zwijgend gaat! Als ik zoiets heb gelezen kom ik urenlang niet meer aan het werk.

Je beschrijft dat in een essay waarin het ook gaat over het aanspreken van meerdere zintuigen. Je laat daar een foto zien, waarop een boer een biggetje castreert. Er zit uiteraard geen geluid in die foto, maar er staat ook een boerenmeisje op, het dochtertje, met haar handen aan haar oren. Het moet daar een oorverdovend geschreeuw geweest zijn.

Een fantastische foto is dat: het geluid wordt er zichtbaar gemaakt.

En het erge is dat dat meisje het over tien jaar ook doet.

Dat hoeft niet. Ik bedoel, bij mij is dat niet gebeurd. Niet dat mijn ouders boeren waren, maar ik vond dergelijke dingen, voor zover ik ervan wist, als kind al erg en ik vind ze nu onverminderd erg. En het is maar al te gek dat ik door de reaties van anderen het gevoel krijg dat ik een soort Don Quichot zou zijn. Je kunt er tenslotte helemaal niets aan doen of je in een pantervacht bent geboren of met een blote harses - dat volmaakt schuldeloze van de geboorte grijpt me altijd zo aan.

Maar dat komt omdat de natuur wreed is: in de natuur zijn het onze vijanden.

Zoiets hoor je mij nooit zeggen. Dat hoor ik vaak als argument, maar er is niet zoiets als ‘de natuur’. Dat is net zoiets als: ‘het leven is chaos’. Dat vind ik vreemd. Er moet nu eenmaal gegeten worden. En er zijn vleeseters, dat is een biologisch gegeven. Maar met wreedheid heeft dat helemaal niets te maken. Dieren hebben geen geweren en vleeseters moeten vlees eten om te overleven.

Ik heb ooit een film gezien van leeuwen die een zebra vangen en dat wordt dan wreed genoemd, maar ze doen dat zo efficiënt mogelijk. Het beest is in zoverre beschermd dat het een soort stupor krijgt op dat moment. Het is zo snel mogelijk gebeurd en die leeuwen doen dat alleen als ze honger hebben. De enige wrede is de mens. De hele wereld gaat naar de knoppen en het is de mens die alles versnelt.

Door de onbedwingbare neiging om maar in te grijpen. Je zal zien dat je in dit geval toch wordt beschouwd als een klein beetje extreem...

Ik ben in nog wel meer dingen extreem. Extremisme is overigens een leverancier van krachtige creatieve impulsen. Maar waar het me nu om gaat: als je voor wat voor mensenbevolkingsgroep dan ook opkomt heet dat helemaal niet *extreem*, dan raakt niemand geïrriteerd. Ik heb eens een keer aan vrienden en verwanten een overzichtsblad van Lekker Dier - een uitstekende organisatie - rondgestuurd over wat er allemaal gebeurt in de bio-industrie....

... en toen dachten ze: daar heb je haar weer.

Precies, en de enige reactie die ik kreeg was: we vonden niet alle stukken even goed geschreven! Door zoiets vraag ik me weleens af: hoe moet ik het dán aanpakken? Vragen ze aan Amnesty ook of ze belletrie bedrijven?

Misschien denken mensen ook wel dat er projectie in zit... in die affectie voor dieren.

Stil laten denken. Maar dat zeggen ze bij minderheidsgroepen toch ook niet? Dan merk je niks van die drang tot psychologiseren!

Wat ze bijvoorbeeld ook zeggen is: 'Jij hebt een hond, dat is jouw kind.' 'In plaats van' dus.

Dat is omdat jij een mankement vertoont.

Dat zal wel. Ik ben met een hondje opgevoed. Ik zat niet in de box, maar ik lag met een hondje in een kist. En het leuke was dat mijn ouders niet vies waren van een hond. Hoe het ook zij: ik heb altijd liever een hondje gehad dan een kind. Niks van: ze kan geen kinderen krijgen en ze neemt dus maar een hond, een vrouw zorgt graag, nietwaar... En ik heb gelukkig een man getroffen die hetzelfde heeft.

Jij beschrijft ook dat je een soort biologische eenheid vormde met die hond. Dat jullie je hartslag op

elkaar afstemden en dat je in ruiken even goed was als die hond.

Inderdaad. Je leert er als kind heel veel van, een bepaalde waakzaamheid bijvoorbeeld. Als kind ben je heel inprentingsgevoelig. Dus als je moeder een hond is, dan pik je daar heel veel van op. En ik heb er nog steeds profijt van. Ik weet meteen of iemand me mag of niet, daarvoor hoeft geen woord gewisseld te worden.

In de manier waarop je schrijft over je omgang met huisdieren proef ik een heel sterke parallel met die onverstoorbare jeugd. Zo lees ik dat tenminste.

Maar wat bedoel je toch met ‘een onverstoorbare jeugd’?

Dat het niet die calculerende, zakelijke wereld is, die jij beschrijft.

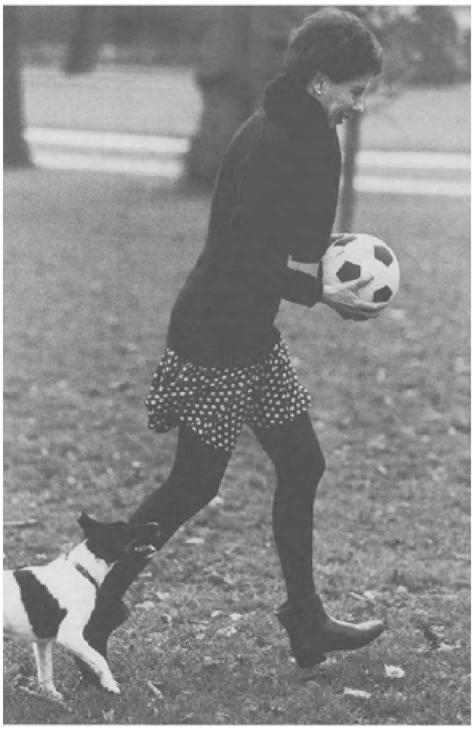
Nee, maar als je zegt: ‘onverstoorbare jeugd’, dan hoor ik al gauw de zilveren lepel door een fluwelen keelgat glijden... Dan zeggen de mensen: ‘Oh, die heeft het wel gemakkelijk gehad.’

Ik ga niet met wonden uit mijn jeugd te koop lopen, maar zo onverstoorbaar was het nou ook weer niet.

Nee, ik bedoel meer dat je je niet laat afleiden als een zaak je fascineert of als je erbij betrokken bent. Ik bedoel niet dat de kindertijd een goudmijn was, maar dat de voortzetting van die kindertijd voor jou impliceert: de beste tijd voor jou moet nog komen, namelijk als de komplete, echte kindertijd aanbreekt.

Nee, het is dóórgegaan. Misschien zijn er wel dingen gebeurd, waardoor ik vroeg heb geleerd, niet dat de fantasie een vlucht impliceert, maar wel dat de fantasie en de creativiteit het leven verdraaid leefbaar maken. Omdat je in je fantastische wereld echt koning bent.

Onvervulde hartstocht



In het Vondelpark met Plume (1994) (foto: Wim Ruigrok)

I*k heb nog een vraag over* Rachels rokje. *Het boek gaat eigenlijk over een verliefdheid die niet helemaal wordt beantwoord, maar wel wordt erkend. Ik vond het soms beklemmend hoe je het beschrijft, de onvoltooidheid die zit er al van het*

begin af aan in en toch is het ongelooflijk precies beschreven hoe dat een leven echt tot leven wekt. Dat meisje komt echt heel levend over net als de tegenslagen die ze ondervindt.

Toch is het niet de chaos die je beschrijft, maar de samenhang die je er zelf al in opmerkt.

Ja, maar die was ook functioneel, omdat dat meisje zo hartstochtelijk verliefd is en bij de hartstochtelijk verliefden valt ook alles op z'n plaats. Als je nu van goudmijnen spreekt dan is dát nu een goudmijn van de creativiteit: ware hartstocht die niet vervuld wordt en alles op zijn kop zet.

Een goudmijn van de creativiteit en van de opmerkzaamheid.

Ik wil dat toelichten aan een vraag die zich onmiddellijk daarop bij mij heeft voortgeplant: dat meisje merkt bij de leraar waarop zij verliefd is dingen op die alleen maar vanuit verliefheid gezien kunnen worden. Die leraar heeft namelijk een eigenaardige gewoonte: als hij zijn tas op het trottoir moet zetten, staat die precies parallel aan de stoeprand. En als hij die in de kamer zet, staat hij precies parallel aan de drempel. Dan kun je alleen maar zien door een ongelooflijke opmerkzaamheid en een lust in het opmerken. Nu zie ik het merkwaardig genoeg ook. Niet dat ik verliefd ben op mensen die dat doen, maar door jou geïnspireerd ben ik ook ineens geïnteresseerd in hoe mensen hun tas neerzetten bij de tramhalte. Om dat te zien, dat moet in die verliefdheid zelf gegeven zijn.

Kijk, als je zoiets met je boek bereikt, dat vind ik nu fantastisch! Maar daarom heb ik - onder andere - ook die vorm van dat rokje gekozen, omdat daar de samenhang van plooien zo interessant is. Je kunt er geen scheiding tussen zien, maar ze komen uit elkaar voort, ze drukken elkaar op en ze verbergen een geheim. Plus dat het, zoals ik al zei, een vrouwelijk kenmerk is, een heel klein vachtje, een vrouwenvachtje.

Je laat dat meisje ook een heel goed oog hebben voor de vriendin van de man op wie ze verliefd is. En het voornemen om te onthouden wat die vrouw allemaal als belachelijks vertoont. Die vrouw weet er niets van, maar je laat haar meteen zien: ze heeft vetkussentjes en een idiote bril met vierkante, paarse glazen. Eigenlijk pleegt die man een soort verraad door zo 'n smaak te honoreren.

Daarom merkt zij dat ook op, vanuit haar eigen jaloerse bril. Maar ze ziet ook in gedachten zijn handen langs dat lichaam gaan. Terwijl ze zelf heel mager is. En als er dan een vlezige vrouw ten tonele komt, dan is dat een slag in het gezicht van de slanke den.

Alertheid

I*n* Kersebloed *zeg je over het schrijven onder meer dat een schrijver 'alert' moet zijn. Maar waarop moet een schrijver in vredesnaam alert zijn?*

Op bepaalde symptomen. Ik vind dat bij het schrijven de emotionele bron, van waaruit je schrijft, voorop staat. Er kan een boel wereldvisie en rationalisatie aan te pas komen, maar de emotie is het belangrijkste. Daarom moet je verduiveld goed de symptomen in de gaten houden die de aanwezigheid van de emotie verraden: hoe

reageer ik hier op, hoe reageer ik daarop. Daarop moet een schrijver alert zijn, op zijn reacties, op hoe hij reageert als hij iets hoort. Je kent dat wel: bij een gesprek bijvoorbeeld heb je al je antwoord klaar, maar je zegt niet dat je je geërgerd hebt. Er zijn emotionele reacties die jezelf kunnen verbazen. En je moet daar alert op zijn omdat je er later bij de beschrijving iets aan kunt hebben, als ingang tot je eigen hart. Je weet tenslotte niet alles van jezelf. En het is een unieke ervaring om door jezelf verbaasd te worden. Maar allerlei overwegingen, onder andere morele, gaan dat vaak tegen.

Veel mensen weren dat af.
En als schrijver moet je dat juist niet doen.

Denk je dat er onoprechte schrijvers zijn, juist omdat ze dat niet hebben?
Ja, ik denk dat er morele zaken zijn die niet altijd eerlijk aan de orde komen. Ik vind het veel interessanter om op dat gebied dingen van iemand te vernemen die je niet elke dag hoort. Daar zitten ook risico's in. Als je bepaalde morele overwegingen hebt, die niet samenvallen met hoe over het algemeen over iets wordt gedacht, dan neem je het risico dat je daarop wordt aangevallen en dat men voorbijgaat aan de grandioze formulering waarin

dat gevat zou kunnen zijn. Ik ben ook erg tegen elke vorm van morele literatuurkritiek. Schrijvers zitten tenslotte niet in de diplomatie.

En je hecht ook erg aan de waarachtigheid van de beleving. Je merkt zoiets op in Kersebloed *naar aanleiding van een opmerking van Karel van het Reve over Nabokov. Van het Reve neemt Nabokov iets kwalijk en jij vindt dat niet terecht.*

Ja, dat gaat over *Lach in het donker.* Van het Reve zegt daar iets als: de hoofdfiguur in dat boek heeft geen burgerlijke deugden, in de zin van vriendelijkheid, verdraagzaamheid en bescheidenheid. En hij suggereert dan dat het kwalijk is dat Nabokov daar geen afstand van neemt. Hij had graag een opmerking in het boek aangetroffen waaraan wij kunnen zien dat Nabokov zijn hoofdfiguur ook een schurk vindt.

Terwijl jij zegt: zo is hij nu eenmaal.

Juist, en dat het maar de vraag is of je altijd moet laten merken aan welke kant je staat. Alsof dat niet vanzelf opklinkt uit de stijl.

Licht en zwaar

S*oms maak je tweedelingen in de literatuur. Je beoordeelt bijvoorbeeld schrijvers er op of ze wel of niet tot de 'zware' categorie of de 'lichte' categorie behoren. De zware categorie vindt dat het paradijs al voorbij is en dat het aards bestaan daar maar een afschaduwing van is, en de andere is iets lichter en vindt dat wij nog een beetje paradijs moeten creëren.*

Ja, maar nu neem je het wel erg inhoudelijk. Het gaat meer om een vormprobleem dan om een onderscheid tussen pessimisme en optimisme. Ik bedoel eigenlijk dat het expliciteren van leed niet zonder meer wijst op meer diepgang. Ik vecht het leed zelf niet aan, ik stel zelfs dat leed een heel voor de hand liggende bron is om vanuit te schrijven, omdat leed vaak eenzaamheid veroorzaakt. Maar je bent er niet, en dat noem ik dan 'zwaar schrijven' door dat leed maar steeds te benoemen zonder het in de taal *voelbaar* te maken.

En iemand die dat leed niet zo zwaar benoemt, zou in die optiek lichtzinnig zijn.

Ja, en dat is een grove vergissing. Ik houd absoluut niet van oppervlakkigheid. Ik noem Kafka in *Kersebloed* immers een 'licht' schrijver - nou, je zou toch zeggen dat Kafka wel degelijk met de diepte van de menselijke geest bezig is geweest. Maar zoals hij het opschrijft, is het buitengewoon geestig en juist dat trekt je die diepte in en tilt je er in één moeite weer uit.

Het is wel een goed onderscheid, maar de woorden 'zwaar' en 'licht' zijn nu eenmaal conventioneel verdeeld.

Door de conventie aangetast, zul je bedoelen. En dan kun je me verwijten: waarom gebruik je ze dan, want daarmee zaai je misverstanden, maar juist door ze anders te gebruiken hoopte ik zelf aan aantasting te doen.

Noem eens zo'n 'zware' schrijver.
Een zware schrijver?

Dostojewski misschien?
Ja, die kan z'n boeken wel eens bederven.

Waardoor het pathetisch wordt.
Ja. Is dat niet in *Schuld en boete*, dat er zo'n ontzettend moreel eind aan komt, dat iemand echt een beter mens is geworden door alles wat hij heeft meegemaakt?

Ja. Dan heeft hij ook echt zo'n boodschap, het evangelie volgens Dostojewksi.
En die expliciteert hij ook. En dan denk je, dat is niet nodig, dat is jammer. Ik heb *Schuld en boete* trouwens wel met heel veel plezier gelezen, maar dat soort dingen irriteren me dan.

Dat ben ik met je eens. Ik begrijp nu ook beter wat je bedoelt. In de combinatie van zwaar en licht zit eigenlijk de ware literatuur, iemand die wel degelijk een thema heeft, maar er zo over kan schrijven dat het toch schrijven blijft.
Maar weet je wat het is? Ik las laast een interview met de dichteres Anna Enquist en die zei zoiets als: waarom mag je woorden als *droevig* en *ongelukkig* niet gebruiken? Die woorden zijn er toch? Nou, daar heb ik een goed antwoord op: die woorden zijn er wel, maar ze

roepen in zichzelf niets op, aangezien schrijven niet hetzelfde is als spreken en een lezer niet hetzelfde als een hoorder. Die lezer zit er niet bij, die ziet niet dat je ooglid trilt, dat je handen raar bewegen of dat je een kleur krijgt. En dat zijn allemaal dingen die in een gesprek meespelen en die zijn er niet in een geschreven tekst. En dat alleen al geeft je de plicht om het op te roepen, om die gebaartjes en die trillingen van die oogleden zichtbaar en voelbaar te maken. Met de taal.

Dat is hetzelfde als je met die alertheid bedoelt, want je moet die situatie uitbeelden waarin je droevig was.

Ditzelfde geldt ook voor allerlei dingen die 'oppervlakkig' worden genoemd. Je schrijft er heel terecht over dat dat Hanlo werd aangewreven, dat hij oog had voor triviale dingen. Maar wat zijn dat eigenlijk, triviale dingen!

Dat maakt het soms zo moeilijk om een gesprek te voeren. Het zijn inderdaad géén triviale dingen. Hanlo's brieven zijn nu verschenen en dan zie je duidelijk wat een worstelaar hij toch is. Maar voor de goede verstaander was diezelfde worstelaar al lang uit zijn scheppend werk naar voren gekomen.

Hanlo zegt ook heel meesterlijke dingen waarvan je ook zou kunnen denken: ik hoop niet dat ze dit interpreteren als lichtzinnig. Hij zegt: 'Telkens wanneer er zo'n filosofische kwestie aan de orde wordt gesteld, ontvlam ik als een strootje.'

Ja, dat zijn zulke mooie formuleringen, vooral in een tijd waarin er zo zwaarwichtig wordt gedaan over filosofie. Hij heeft ook gezegd dat hij *Kees de Jongen* wel aardig vindt, maar dat hij het er op den duur toch van 'op zijn zenuwen' krijgt. Dat is prachtig. Niet alleen wordt zoiets nooit gezegd, maar ook zal niemand zo'n formulering gebruiken.

En de kunst zit toch in die formulering, die vaak door veel mensen als een soort stijlbreuk wordt ervaren. En daar moet je eigenlijk niet tegen opzien.

Natuurlijk niet, die maken het juist sterk. Je moet als schrijver nergens tegen opzien!

Dit artikel is een bewerking van het gesprek dat Jaap van Meerden met Charlotte Mutsaers voerde in het NOS-programma 'De Schrijftafel', dat werd uitgezonden op 23 april 1994.

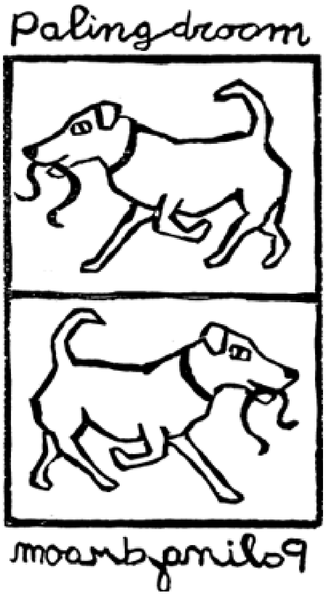
Renilde Duif
Bij ‘Palingdroom’ en ‘Marche Sombre des Comcombres’

Renilde Duif componeerde muziek bij twee teksten uit Hazepeper, *nl. ‘Palingdroom’ en ‘Marche Sombre des Comcombres’. Hieronder geeft zij een korte toelichting op het specifieke karakter van die twee composities.*

Een palindroom is een woord of zin die in zichzelf omkeerbaar is. Dus als je een spiegel in het midden zet, zie je links en rechts hetzelfde.

Ik denk dat Charlotte Mutsaers deze kreet in gedachten had, toen zij (de titel van) het gedicht ‘Palingdroom’ bedacht.

Ik kwam daardoor op het idee om in de muziek een palindroom te gebruiken. Ik ben dus op de helft van de compositie alle tot dan toe geschreven noten in omgekeerde richting weer op gaan schrijven - een techniek die onder meer in de barokmuziek wel vaker gebruikt is.



Mijn omkeersel (spiegel) klinkt een beetje raar, omdat het niet helemaal meer beantwoordt aan de muzikale wetten, maar dat vond ik wel passen bij de stijl van Charlotte...

Binnen deze constructie heb ik gecomponeerd vanuit het kikkerperspectief, dat wil zeggen dat ik ieder *woord* een muzikaal effect mee gaf. Het wonderlijke was (wist Charlotte dat?) dat de schilderingen die ik in de eerste helft gebruikte, in de tweede helft precies op de goede plaats terecht kwamen, zoals de lange reeks chromatische zestiende noten ter illustratie van het glibberige van de paling, met later datzelfde effect bij de spartelende aal. De korte afgemeten noten ter illustratie van het trekken aan de noodrem komt terug bij het mikken op heer hond.

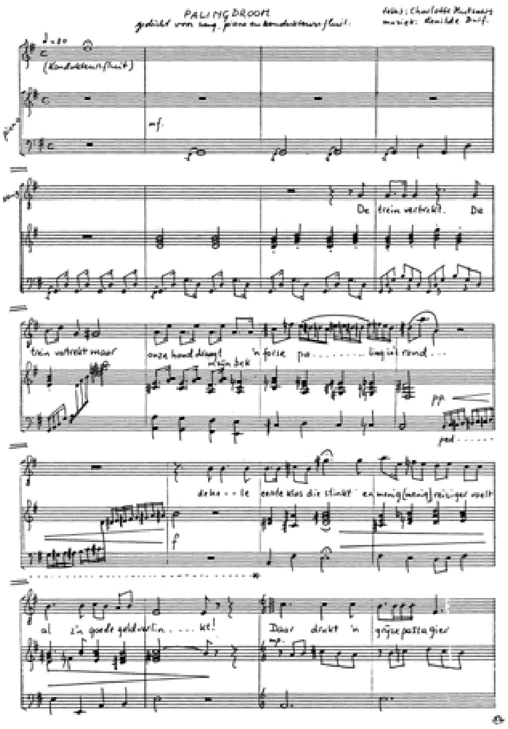
Zo zitten er wel meer spelletjes in.

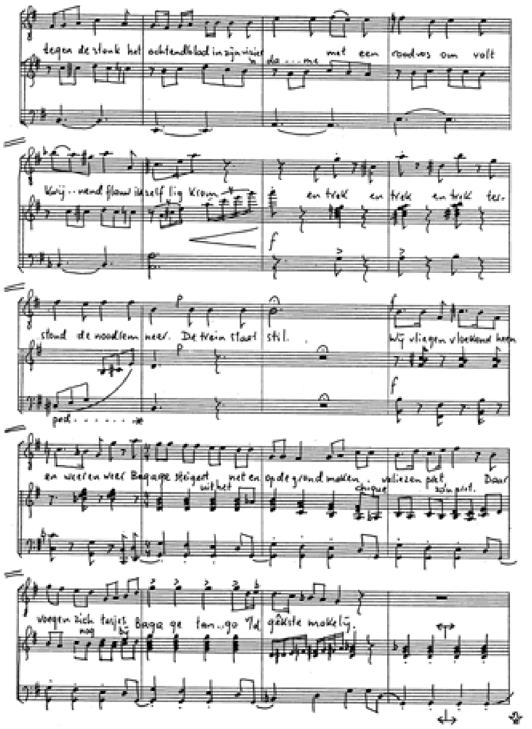
Wanneer je globaal naar de schildering van het notenbeeld kijkt, zie je zo waar dat er iets leuks gebeurt.

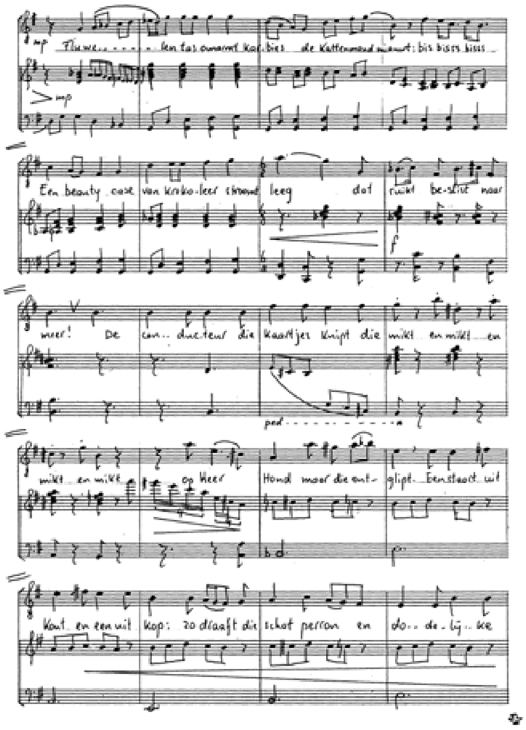
In tegenstelling tot wat er in de ‘Palingdroom’ gebeurt, heb ik bij de ‘Marche Sombre des Comcombres’ vanuit het vogelperspectief gecomponeerd: niet te veel effecten bij een enkel *woord*, maar een totaalindruk in muzikale beweging.

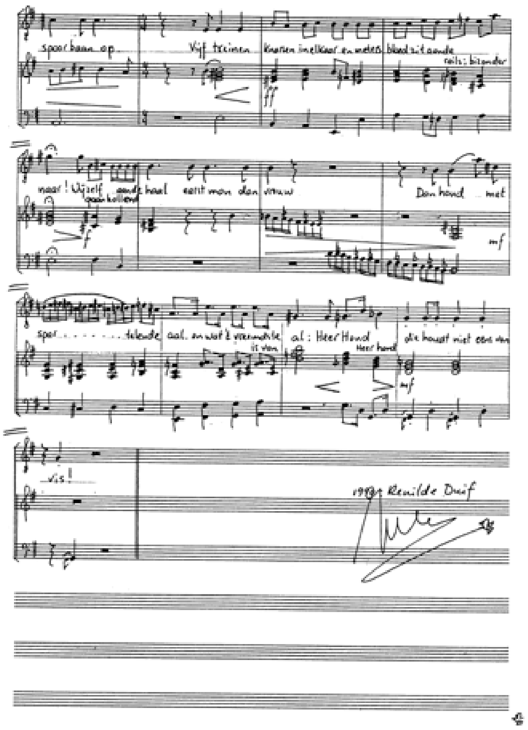
Zo zie/hoor je in de pianopartij de voortdurend plechtig voortschrijdende beweging van de komkommers, terwijl in de melodische bovenstem met lange liggende noten het hondje wordt uitgebeeld.

In de zangstem kun je wel wat expressie per woord vinden (vergelijk 'Palingdroom'), zoals de gebonden noten bij 'boog' en de lage noten bij 'in godsnaam benee' en 'graf'. Daar klinkt de harmonie wat luguber - ik gebruikte een onopgeloste dissonant.


PALINGDROOM
De trein vertrekt. De
trein vertrekt maar
'n forse pa........ling in 't rond...
eerste klas die stinkt
al z'n goede geldverlin.... ke!
Daar drukt 'n grijze passagier
mf
pp
ped


met een roodvos om
en trok en trok en trok
stond de noodrem neer. De trein staat stil.
Wij vliegen vloekend heen
ped.


mp
Een beauty case van kroko-leer staat leeg dat ruikt be-slist naar
meer! De con.. ducteur die kaartjes knipt die mikt en mikt en
mikt en mikt op keer Hond maar die ont- glipt. Een staart uit
Kont en een uit kop: zo draaft dit schot perron en do.. de.. lij.. ke
ped


spoorbaan op.
Vijf treinen
Den hond ... met
al: Heer Hond
vis!
Renilde Duif

Hester Verkruissen
Op het spoor van de dode haas
Over het ontstaan van een Hazeboek

Hester Verkruissen is bibliofiel drukker in Groningen. Hazepeper *van Charlotte Mutsaers vormde de aanleiding tot een drukproject, dat zo'n twee-en-een-half jaar in beslag zou nemen. Hieronder doet zij verslag van de ontstaansgeschiedenis van* Epitaph on a hare.

Het begon allemaal met *Hazepeper.* Wat moest ik daar nu van denken? Zoiets was ik helemaal niet gewend. Dat was niet zomaar een boek, dat was een ontdekkingstocht. Het puilt uit van de ideeën en vondsten, titels van boeken en gedichten. Sommige gedichten staan in hun geheel afgedrukt, naar andere moet je zelf op zoek.

Als marginaal drukkertje ben ik altijd min of meer aan het speuren naar materiaal om iets mee te doen. Of liever gezegd, naar dingen die in mij het verlangen losmaken onmiddellijk aan de slag te gaan. Er wordt wel over nagedacht - en goed ook -, maar van sommige dingen weet je zeker dat het niet bij dromen blijft. Een prettige bijkomstigheid is dat ik werk bij een grote wetenschappelijke bibliotheek, zodat ik de genoemde boeken vaak in handen krijg of er wat omheen kan lezen. Bij *Hazepeper* kon ik als speurneus mijn hart ophalen. En wat beweerd werd klopte altijd: *Hunting a hare* van Andrej Voznesenskij in de vertaling van Auden, gruwelijk mooi. Jan Hanlo en de Hazensoep, *Two songs of a fool* van Yeats, het maakte allemaal diepe indruk. Maar het allermeeste intrigeerde me de passage over de achttiende-eeuwse Engelse dichter William Cowper:

> [...] Hij ging gebukt onder een manisch-depressief karakter. Kort nadat hij zichzelf voor een tweede maal had trachten te verhangen, kreeg hij bij toeval drie haasjes cadeau die zijn buren in het bos hadden gevonden. Naar zijn eigen zeggen heeft dit vrolijke trio zijn leven gered. In 'The Gentleman's Magazine' van 1784 heeft hij hiervan op ontroerende wijze verslag gedaan. Hij noemde zijn hazen Puss, Tiney en Bess (ondanks de namen allemaal mannetjes). Omdat hij de apartheidsdrang van hazen haarscherp aanvoelde, bouwde hij midden in zijn kamer een huisje met drie appartementen erin en drie afzonderlijke bedjes: 'At night each retired to his own bed, never intruding into that of another.' [...] Bess stierf jong, Tiney werd negen en Puss elf. Naar aanleiding van Tiney's dood schreef Cowper het gedicht 'Epitaph on a hare' (1783).

Ik was iets op het spoor, dat was wel zeker. Vervolgens maakte ik nog wat omtrekkende bewegingen. Het verhaal in 'The Gentleman's Magazine ging ik lezen. Dat was het uitgeven volop waard, maar door de lengte voor mij niet haalbaar. Daar zou ik jaren over doen. De meer grimmige kant van Cowpers geschiedenis gaf A. Alvarez in *The sage god: a study of suicide.* Maar natuurlijk las ik bovenal dat prachtige epitaaf en ik was verkocht. Dat was iets om te drukken, op mooi papier, uit een goede letter, alles met de hand.

Eind augustus 1986 schreef ik Charlotte Mutsaers om te vragen of ze een houtsnede wilde maken als frontispice. Op die brief deed ik heel erg mijn best. Na een week

kwam haar antwoord in een mooie bestempelde enveloppe. Ze deed graag mee, maar had voorlopig geen tijd. En of ik eens wou bellen.

Mijn drukkersmaatje Pim Witteveen (van de Breukenpers) en ik zouden samen het boekje maken. We gingen vast aan de slag om proeven te maken van de compositie van het titelblad. Dat was tenslotte, met de houtsnede van Charlotte ernaast, het belangrijkste. Het hout-

blokje zou op onze pers met de tekst meegedrukt worden. Dat was heel simpel en de kosten zouden beperkt blijven. Drukken in oplage is tamelijk kostbaar. Maanden verliepen, maar niet zonder zo nu en dan een vrolijke kaart uit Amsterdam met de mededeling dat het er nog niet van gekomen was. Dat gaf ons de gelegenheid te experimenteren met verschillende letters, de lay-out en de papierkeuze. Ik stuurde Charlotte wat drukproeven die ze vervolgens zoek maakte.

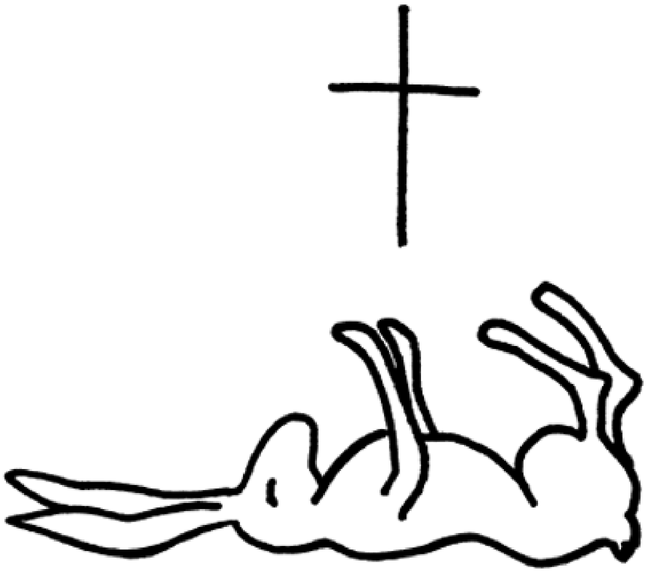
Bij toeval ontdekte ik Haesbeek-papier. Wat zou er mooier zijn dan een hazegrafschrift op papier met een haas als watermerk? Jammer genoeg was het niet leverbaar op grote vellen. Natuurlijk meldde ik dit bij Charlotte. Ze schreef me terug op heel bijzonder papier:

> Dat ik ook gek ben op papier zie je hier, kijk maar goed: Haesbeek! Maar het wordt nog sterker. De enveloppe waarin ik dit kostbare papier bewaar, bleek jouw eerste Cowper drukproef te bevatten. Zo zie je, ik was er *niet* onzorgvuldig mee geweest. Ik had hem juist erg goed weggestoken, maar als jij me niet over Haesbeek had geschreven had ik het zaakje vooreerst niet teruggevonden, want ik ben heel zuinig op dit papier [...].

In het vooijaar van 1987 kwam de bibliofiele uitgave van *Mijnheer Donselaer zoekt een vrouw* er tussendoor. Dat was een vrolijk en kleurig boek in een vernuftige band van Pau Groenendijk. Ik denk achteraf dat de bibliofiele *Donselaer* veel invloed heeft gehad en dat door hem de hele opzet van het boekje veranderde. Een paar maanden later had Charlotte de opdracht klaar: drie prenten in heel veel kleuren. Dat was wel even wat anders dan één houtsnede! Het was een verrassing, maar wel een aangename. Het bracht ingrijpende veranderingen met zich mee, want het drukken van de prenten moesten we nu uit handen geven. Ze zouden in zeefdruk uitgevoerd worden in Amsterdam. Aan dat idee moesten we wel wennen, want ook financieel ging het er nu anders uitzien. Het boek zou een stuk duurder worden. En nu het dan toch een luxe editie werd, dan moest het ook optimaal, dat vonden we alle drie. Er kwam nog een tekening die in cliché pikzwart afgedrukt het frontispice vormde.

Dat was het enige wat op de linker plaats in het boek terecht zou komen. De drie prenten moesten van Charlotte allemaal rechts, terwijl wij links hadden gedacht. Wij deden voor elkaar niet onder, want wij wilden de tekst óók rechts. Uiteindelijk kozen we voor de opzet tekst, prent, tekst enzovoort. Hierbij was het grote voordeel dat er geen weerdruk was, maar het had als nadeel dat de verhaaldraad werd onderbroken. Om de spanning erin te houden pasten we een idee toe van Jan Fon-

tijn (ja, iedereen deed mee!): de bladwachter. Rechtsonder op de pagina's met tekst kwam het eerste woord van het volgende couplet te staan. Als klap op de vuurpijl kwamen er (net als bij rivaal *Donselaer*) gezeefdrukte schutbladen met hazen en wortels. De finishing touch was een kleine bandtekening van een dode haas.



Mei 1988 was *Epitaph on a Hare* in een oplage van 125 exemplaren klaar. Heel anders dan de oorspronkelijke opzet, maar oneindig veel vrolijker. Met elkaar hadden we geen protserige, maar een simpele luxe editie gemaakt. De ingrediënten waren: de letter Romulus, Zerkall Bütten papier, de prenten, gezeefdrukt door Bernard Ruijgrok en de papieren band, ontworpen door meesterbinder David Simaleavich van binderij Phoenix.

Op de dag van de vernissage, 7 mei 1988, schreef Charlotte dit in ons logboek:

Dit project, lezer, heeft 2 jaar geduurd. Nooit is er enige twijfel geweest dat het Hazeboek er zou komen en ondergetekende is ook hartstikke betrouwbaar, maar... langzaam!

Niettemin: ‘Het ding is af’. (Gorter)

Marc Reugebrink
Zonder diagnose

Bril af

Hoe komt het toch, dacht ik, *Rachels rokje* herlezend, *Kersebloed* herlezend, *De markiezin*, *Hazepeper* en nog eens delen uit *Kersebloed* en toen weer opnieuw *Rachels rokje* - hoe komt het toch dat ik steeds maar het gevoel heb dat ik per se iets moet *verklaren*, dat ik een *betekenis* zou moeten geven aan Mutsaers werk, meer in het bijzonder: aan *Rachels rokje*? Alsof al haar boeken niet volkomen voor zichzelf spreken, letterlijk! Alsof ze speciaal geschreven zouden zijn voor het soort bebrilde types waartoe ik vanwege gezichtsverlies sinds enige tijd behoor, van die types die met een afgekloven potloodje in de aanslag passages zitten aan te strepen met geen andere bedoeling dan ze straks uit het geheel te isoleren en na wat optel- en aftreksommen, een staartdelinkje of een pracht van een differentiaalrekening weer samen te voegen tot die ene, alomvattende Betekenis, een Betekenis die ik, knagend op mijn potloodje, of op het al zo afgesabbelde pootje van mijn bril (altijd het linker; u moet mij maar eens achter het oor kijken) - een Betekenis, zei ik, die ik een beetje laf natuurlijk dan toch met een kleine b zou schrijven, ‘subjectief’ zou noemen, een ‘interpretatie’. Alsof ik ondertussen niet toch stiekem voor mijzelf zit te hopen dat ik *Rachels rokje* daarmee in een kader heb gezet, een plaats heb gegeven, vastgepind, ingekapseld in de één of andere orde, zodat ik het boek met een gerustgesteld hart terug kan zetten in mijn boekenkast, die - ook al zoiets! - keurig op alfabet gerangschikt is. Waarom zou ik dat willen?

Misschien hierom: omdat ik tijdens het lezen van Mutsaers' werk niet zelden van een bladzijde opkeek, mijn bril afzette, en wat wazig ging zitten staren door het raam, terwijl ik steeds maar dacht: ‘dit is het, hier gaat het om’. Wat ik daarmee bedoel? God zal me kraken, maar ik weet het niet. Dat is het juist, dat is waarom ik mijn bril afzet en wazig staar naar wat bewegend geboomte voor mijn raam, naar de gemeentelijke groenvoorziening: dat ik het níet weet. Daar kan natuurlijk niemand wat mee, dat weet ik wel, dat dan weer wel. Ik zal dan ook proberen het uit te leggen. Bril maar weer op.

Waarlijk werkelijk

De bezigheden van de schrijver zijn wonderlijk en paradoxaal. Als je begint, wil je vat krijgen op de chaos. Als je eenmaal bezig bent, blijkt het althans in je eigen hoofd met die chaos nogal mee te vallen. Alles ligt netjes geordend te borrelen in een goed doorbloede en kloppende hersenpan en wel volgens zulk een compleet en persoonlijk maar volstrekt logisch systeem dat men schrijvenderwijs van de ene verbazing in de andere valt [...]’, lees ik in *Kersebloed.* Het is een passage die je aanvankelijk leest als een verklaring voor de vreemde, grillige, zonderlinge en ongewone wereld die Mutsaers in haar boeken gestalte heeft gegeven. Je ‘begrijpt’ die wereld als de uitkomst van een volstrekt eigen werkelijkheidsbeleving, als de werkelijkheid van Charlotte Mutsaers. Misschien ben je zelfs geneigd er nog een schepje bovenop te doen en te zeggen dat Mutsaers in haar boeken een ‘literaire werkelijkheid’ schept,

die staat naast of zelfs tegenover... - en dan stokt de pen. Tegenover ‘de normale werkelijkheid’ had je willen schrijven, de ‘echte werkelijkheid’ misschien zelfs wel (want hoe het precies komt, weet ik niet, maar ‘literair’ is vandaag de dag zo ongeveer synoniem met ‘fictief’, ‘niet-echt’, ‘verzinsel’). Het zijn woorden die je niet echt uit de pen willen. Dus probeer je nog wat anders: ‘tegenover wat men zo in het gemeen de werkelijkheid noemt’, of: ‘tegenover de officiële werkelijkheid’. Maar ook bij die formuleringen begin je wat laatdunkend te snuiven. De bril gaat af.

Lezend in Mutsaers' werk word ik me vrijwel onmiddellijk bewust van het feit dat het vreemde, grillige, zonderlinge en ongewone

dat ik er in ontdek, een vertrouwde, systematische, algemene en gewone werkelijkheid veronderstelt, en dat die laatste door mij automatisch als maatstaf is genomen om er die van Mutsaers handig tegen af te kunnen zetten. Zo creëer ik een afstand die het me mogelijk maakt Mutsaers' werk in te kaderen als ‘het tegengestelde van’ of ‘het negatief van’, als iets afwijkends kortom. Maar op hetzelfde moment dat ik dat doe, realiseer ik me dat dit nu juist is wat Mutsaers in haar werk ondergraaft.

‘Begin in de geest’, lees ik in *Rachels rokje*, ‘Dan zal voetje voor voetje de werkelijkheid volgen’. Dat is inderdaad wat er in het werk van Mutsaers gebeurt. Er bestaan ‘tussen de woorden geen rangen en standen’, lees ik elders in hetzelfde boek, ‘zodat in principe alle woorden vlees kunnen worden’. En opnieuw: dat is precies wat je in Mutsaers' werk steeds maar weer aan den lijve ondervindt: hoe woorden er vlees worden, hoe deze literatuur werkelijkheid ís en er hier tussen literatuur en werkelijkheid, of werkelijkheid en verbeelding of fictie en realiteit geen enkele, comfortabele afstand meer bestaat.

Dit werk valt niet te beschrijven als het negatief van, als variant op of als alternatief voor de één of andere absolute, waarlijke of dan toch ten minste buiten-literaire werkelijkheid. Dit werk wijst je er juist op dat de ‘normale’ werkelijkheid waartegen je het zou willen afzetten om er greep op te krijgen, net als de eigen werkelijkheid van Mutsaers, een hoogstpersoonlijk, maar in zichzelf ‘volstrekt logisch systeem’ van je eigen brein is. Dit werk wijst je terug naar je eigen vooronderstellingen, stelt je voortdurend de vraag hoe je tot die vooronderstellingen bent gekomen, wat is de grote verzwegen waarheid daarachter, en waarom.

Dit werk, kortom, is een voortdurende aansporing om over je eigen schaduw heen te stappen, omdat het dat zelf bij voortduring doet. Hoe gaat dat in zijn werk?

Alles in een naam

Neem bijvoorbeeld Mutsaers' overtuiging dat de eigen werkelijkheid begint bij de naam die je draagt. ‘Wat schuilt er dan in 's hemelsnaam in een naam? Alles. En dat is precies zoveel als de drager ervan bij elkaar fantaseert in zijn eigen brein’. Zo betekent de naam Mutsaers: ‘takkenbossen’, wordt ons uitgelegd in *Hazepeper.* Dat blijkt voorwaar geen geringe last te zijn, want niet alleen leidt de betekenis van die naam tot jarenlange pesterijen op school - met een rijmpje over ‘de dominee van Takkenbos’ die niet wist wat hij moest preken en daarom (of is het: daardoor?) in zijn onderbroek maar ‘een dikke vette oliekoek’ preekte -, maar bovendien is het samengebonden bosje takken dat in het familiewapen van Mutsaers voorkomt een fascistisch symbool, zoals ze, zij het heel terloops, meedeelt. En inderdaad, het woord ‘fascisme’ komt van het Latijnse ‘fasces’, wat ‘bundel roeden’ betekent.

Geen wonder, dacht ik toen ik dit opgezocht had, dat Mutsaers *Hazepeper* begint met de wens Muts*haas* te mogen heten. Want om nu even door te gaan op de volstrekt eigen logica die hier in het geding is: hier hebben we te maken met iemand die alleen al op grond van de betekenis van haar naam het haasje is; hier heeft de etymologie zich in de eigen geest al tot werkelijkheid verdicht, en slaat de schrijfster (als een haas) ijlings haken om aan de consequenties daarvan te ontkomen. En die zijn na de Tweede Wereldoorlog niet gering, zoals men weet: wie ‘fascist’ genoemd wordt (of

het blijkens zijn naam zelfs op een bepaalde manier wel móet zijn), bevindt zich aan de verkeerde kant van één van de laatste scheidslijnen tussen ‘goed’ en ‘kwaad’ die er in onze huidige, postmodern genoemde cultuur nog met een zeker aplomb getrokken worden. Voor een dergelijke consequentie zou iedereen als een haas op de vlucht slaan, het hazepad kiezen...enfin, enzovoorts.

Wie wil (en ik wil dat wel) zou in de naam Rachel Stottermaus uit *Rachels rokje* nog een voortzetting van die vlucht kunnen lezen. Alsof Charlotte Mutsaers in dit anagram van haar eigen naam nogmaals trachtte te ontkomen aan alles wat haar brein naar aanleiding van die naam bij elkaar had gefantaseerd en zo voor haar werkelijkheid werd. Als dat al zo is, dan heeft het niet veel geholpen, want ook in de naam Rachel Stottermaus houdt zich het

kwaad verborgen, te weten: ‘de fout die zich schijnt schuil te houden in de Duitse staart en het bloed dat daaraan kleeft’. Ook in die naam is de dreiging dus aanwezig.

Rachel mag dan weliswaar veiligheidshalve haar eigen naam voortaan afkorten tot Rachel S., ze weet maar al te goed dat ze zich daarmee hult ‘in een onbestemd waas dat niet bij haar past - een vulkaan zet je immers ook geen hoedje met een voile op - en de angst niet verdrijft’. Want voor Rachel geldt dat je weliswaar je handen voor je ogen kunt slaan of je ogen dicht kunt doen als die iets onaangenaams zien, maar: ‘sla jij je handen maar eens voor je gedachten, doe jij je gedachten maar eens dicht’. Geen sprake van dat zoiets lukt. Geen sprake van dus ook, dat een enkele S een punt zou kunnen zetten achter de gedachten die de volledige naam al hebben opgeroepen. Na die S blijft er toch dat ‘tottermaus’ over, en tot die ‘maus’ blijft zij dan ook veroordeeld.

Nu kun je je natuurlijk afvragen of Mutsaers, als ze werkelijk in een anagram aan de consequenties van haar eigen naam wilde ontsnappen, niet een andere samenstelling van de letters had kunnen verzinnen. Ik zal daar een heel pertinent antwoord op geven: nee, dat kon ze niet. Ik bedoel, het is misschien heel wel mogelijk om met de letters van Charlotte Mutsaers' naam een nieuwe naam te verzinnen waarin geen takkenbos of bloederig staartje te ontdekken valt (men moet er Battus maar eens een middagje mee laten puzzelen), maar het kan niet als je zelf Charlotte Mutsaers bént (of Rachel Stottermaus). In elke naam die Mutsaers uit die van haarzelf had kunnen samenstellen, zou zich ergens een met het absolute kwaad verbonden notie hebben verscholen. Daar ben ik vast van overtuigd.

Niet zozeer het feit dat Mutsaers tot de ontdekking is gekomen dat haar eigen naam ‘takkenbossen’ betekent, is hiervan belang (ik zou ook wel eens willen weten wat die rare naam van mij nu eigenlijk betekent), maar dat die takkenbossen, zij het - ik herhaal het nog maar eens - in *Hazepeper* héél terloops, het fascisme en het daarmee verbonden kwaad binnen de poorten halen. Dat is, zoals Mutsaers het zelf in *Kersebloed* noemt, - dat is *symptomatisch*, een symptoom van iets. Dat hetzelfde kwaad vervolgens in het anagram van haar naam opnieuw opduikt in een met bloed bevlekt Duits staartje bevestigt dat alleen maar.

De logica van het gevoel

Ik citeerde hiervoor de zin waarin stond dat er tussen de woorden geen rangen en standen bestaan. Dat betekent *in principe* dat alle woorden vlees kunnen worden, zo vervolgde die zin. In principe, daar gaat het om. Dat bij Mutsaers niet *alle* woorden ook daadwerkelijk vlees worden, is al heel snel duidelijk. Of ze het worden en welke woorden zich ter transsubstantiatie aanbieden, is volledig afhankelijk van dat brein waarin ze opkomen, van, zoals het in *Kersebloed* heet, ‘de logica van het gevoel’ die in dat brein werkzaam is.

> Hoe komt iemand achter de logica van zijn eigen gevoel? Net zo moeizaam als achter welke waarheid dan ook. Dag en nacht moet hij zijn geheugen en zijn reactievermogen in de peiling houden om te kijken of ze misschien een hint geven. Dat gebeurt altijd op onvoorziene momenten. Daarom

> verkeren sommige schrijvers in een constante vorm van paraatheid. Als een gebeurtenis plotseling de trekken krijgt van een symptoom, dan weet je zeker: dit is een hint.

Onder ‘gebeurtenis’ moet je hier niet alleen een voorval in de buitenwereld verstaan; conform de gedachte dat de werkelijkheid de geest altijd op de voet volgt, kunnen ook woorden een gebeurtenis zijn, en in het geval van Mutsaers ben ik zelfs geneigd te zeggen dat *vooral* woorden gebeurtenissen zijn (ik heb nu eenmaal met een te boek gestelde te maken). Of iets scherper gezegd: alle woorden die de trekken van een symptoom krijgen, die wijzen in de richting van de logica van het gevoel, van die blinde vlek, het niet te verwoorden geheim dat het brein stuurt, worden bij Mutsaers gebeurtenissen.

Over de eigen naam hebben we het al gehad. Maar ook een verkeerd gespeld woord als

'luoter' in de manshoge, bijwijze van liefdesverklaring ergens op een blinde muur gekalkte, nee keurig geschilderde tekst: 'Hoe met jou de liefde te bedrijven / Luoter dan door te schrijven' - ook zoiets wordt voor Mutsaers een gebeurtenis en is als gebeurtenis tegelijkertijd een symptoom, een hint, iets wat haar de weg wijst naar de logica van haar eigen gevoel. Eerst schiet je in de lach, schrijft ze, maar als je de schrijffout hebt ontdekt 'denk je ineens aan de maker: al die moeite en dat helemaal voor niets! Je lacht niet meer, je houdt je adem in. De simpele omzetting van twee letters opent je ogen voor de ernst van de boodschap. Je wou dat je zelf de verre geliefde was, je zou geen moment aarzelen en onmiddellijk de liefde bedrijven louter vanwege dat *luoter*'.

Het is maar één van de vele voorbeelden die je uit Mutsaers' werk kunt citeren, waarin een simpele letter- of klankomzetting in een woord ineens de peilloze diepte van het eigen gevoel openbaart. Hoe men bijvoorbeeld door een verschil van maar twee letters, een L en een S, in de op vrachtwagens aangebrachte bordjes 'veevervoer' en 'vleesvervoer' als lezer wordt begroet (Lectori Salutem) en aldus wordt uitgenodigd zich het hele bloederige drama van slachten, kappen, doorzagen en uitbenen in al zijn realistische details voor de geest te halen. Ik moet zeggen: míj is het nog nooit opgevallen, ook al zal het me dan nu ook nooit meer ontgaan, maar wat ik onmiddellijk begrijp als ik zoiets lees, dat is dat iemand die het wél opvalt, daarmee iets van zichzelf op het spoor komt, iets heel wezenlijks, en dat zo'n iemand mij als lezer ook op dat spoor zet.

Zoals Mutsaers mij op een spoor zet wanneer ze Kafka, Céline, Cortázar, Krol, Michaux, Renard, Charms, Armando, Hanlo, Stevie Smith en Ponge als enkele van haar meest geliefde auteurs noemt. Het zijn auteurs wier woorden gebeurtenissen worden, en dat betekent niet alleen dat in hun boeken de logica van hún gevoel zichtbaar wordt, maar ook dat het symptomatisch is voor Mutsaers' eigen logica van het gevoel dat zij deze auteurs tot haar meest geliefde rekent.

Klein intermezzo: bril af

De bril moet weer even af, het linkerbrillepootje besabbeld, want ik zie mijzelf hier in bovenstaande alweer onweerstaanbaar in de richting van de verklaringen en betekenissen bewegen. Ik kan het blijkbaar niet laten. Misschien is dat symptomatisch voor mij? Dat ik denk: zo, zo, L.S., ja, ja, vee- en vleesvervoer, maus und fasces, luoter en liefde, Kafka en Céline, Michaux en Charms, kijk, kijk? Moet ik dan altijd die witte doktersjas aan, of de groene operatiekledij om die arme tegenspartelende Mutsaers op de operatietafel te leggen om eens even links, rechts, hier, daar wat flinke japen te geven? Of zo'n corduroy-jasje met leren elleboogstukken en dan, behalve links een brillepootje, rechts nog een pijpesteel en dan maar dampend met een notitieblokje op schoot aan het hoofd van de divan zitten luisteren hoe iemand zichzelf ligt uit te wringen in de hoop dat ik de verklaring geef, of eerder nog: in de hoop dat die iemand in mij de verlosser van zijn of haar psychische nood ziet? Zou dat misschien komen omdat zich in míjn naam een snuffelende reu verborgen houdt die overal zijn poot oplicht om er een geurvlag te planten en zo zijn territorium af te bakenen? Hier waak ik?

Ik krijg het er warm van. Het lezen van Mutsaers is in ieder geval geen kattepis, zoveel is duidelijk!

Een rokje als symptoom

Het punt is namelijk dat de symptomen van Mutsaers niet zozeer wachten op een diagnose, zodat we met de behandeling kunnen beginnen, dat die symptomen met andere woorden verklaard zouden moeten worden (hoe pijnlijk duidelijk lijkt het mijn door Mutsaers getoucheerde geest ineens, dit ‘met andere woorden’!); het punt is dat die symptomen in zekere zin de verklaring zíjn. Met andere woorden: er zijn geen andere woorden dan juist deze om het principieel onzegbare dat de logica van het gevoel aanstuurt, uitmaakt zelfs, zichtbaar, voelbaar, ervaarbaar te maken. Of, zoals het in *Kersebloed*

heet: ‘De vorm moet het afwezige lichaam vervangen’. In *Rachels rokje* staat het er zo:

> De mens is onbeschrijflijk onbeschrijfbaar. Evenals het dier. Evenals het romanpersonage. Evenals het naakte bestaan. Maar gelukkig draagt hij een rokje. Hoe de textuur van dat rokje waarvan hij zelf het middelpunt is, in levende plooien om hem heen hangt [...], hoe al die plooien zich voortdurend vertakken, verspringen of in elkaar opgaan en hoe je af en toe een glimp opvangt van wat zich eenzaam en verstolen afspeelt daar tussen of zelfs daar onder, dat is het enige wat telt. En bijvoorbeeld niet of die plooien GOED zijn of FOUT, laat dat maar aan de stomerij over. Of het waarheidsgehalte: luister slechts naar het frou-frou.

Je kunt het ook zo zeggen: dat rokje is als geheel een symptoom voor de logica van het gevoel die het enerzijds precies op deze wijze geplooid deed ontstaan, en die zich anderzijds pas in die plooien openbaart - aan de lezer, maar ik denk: ook aan de schrijfster. Ik kan proberen dat met een simpel voorbeeld te laten zien: het woord ‘liefdesverklaring’. Je zou R*achels rokje* kunnen opvatten als één grote liefdesverklaring aan de taalleraar Douglas Distelvink, ook wel Ingenieur Rokriem geheten. Het woord ‘liefdesverklaring’ wordt als het ware opgeroepen door de logica van het gevoel, maar spreekt op datzelfde moment dat gevoel tegen. Want het wezen van dat gevoel is dat het zich onmogelijk laat verklaren: het is een blikseminslag, het is ‘doodgevaar [...], miljoen volt minstens. En dat niet alleen in de rode holtes van haar hart maar in haar hele lichaam’. Die bliksem, die *coup de foudre*, waar Rachel met heel haar wezen uitdrukking aan zou willen geven, die ze op alle denkbare en zelfs ondenkbare manieren aan Distelvink zou willen overbrengen, laat zich niet tot zoiets als een verklaring reduceren, zoals die bliksem ook niets te maken heeft met het vlindergefladder van mensen die bij verliefdheid onmiddellijk beginnen over ‘vlinders in je buik’. En met de kalverliefde die haar wrede moeder ervan maakt (die boze, zo symptomatische moeder die in heel Mutsaers' werk de boel komt verstieren, wat letterlijk wil zeggen: onvruchtbaar komt maken) - met kalverliefde heeft het al helemaal niets van doen. ‘Alsof raving madness ook maar iets te maken heeft met het rondgedartel tussen madeliefjes. Alsof het kalf na de eerste paar voltreffers niet allang was vernield’.

Juist de onmogelijkheid om aan Distelvink de liefde te verklaren, en het feit dat die liefde dan ook nergens in dit boek aan Distelvink zelf wordt verklaard, maken van *Rachels rokje* de liefdesverklaring bij uitstek. Omdat de verklaring uitblijft, openbaart zich het wezen van de liefde, die immers niet verklaard kán worden, maar die je vervolgens als lezer wel aan den lijve *ervaart.*

Maar nogmaals: je kunt die niet benoemen, vastpinnen, inkapselen. Het blijft diezelfde werveling. Zo brengt *Rachels rokje* je met en in woorden (het enige wat er is) steeds voorbij de woorden, voorbij alle onderscheidingen ook die woorden in de ons omringende werkelijkheid schijnen aan te brengen, voorbij alle tegenstellingen en dichotomieën die steeds maar weer worden opgebouwd en een werkelijkheidswaarde krijgen. En dat is natuurlijk ook de bedoeling: Rokriem en Stottermaus moeten samengebracht, de afstanden moeten koste wat het kost overbrugd, en dit alles in naam van de bliksem die insloeg, een bliksem die het al te

menselijke gepieker en gepeuter in één klap teniet doet. De logica van het gevoel trekt zich bitter weinig aan van hetgeen verstandige en minder verstandige mensen, bebrilde, besnorde, bebroekpakte, of gecoiffeerde mensen toen, nu of straks, hier of ginder, ‘waar’ of ‘onwaar’ zullen noemen, ‘goed’ of ‘kwaad’, ‘chaos’ of ‘orde’. Zij creëert haar eigen orde, en die is altijd waar.

Dit is het, hier gaat het om

Dat laatste maakt waarschijnlijk dat er in welk anagram van Mutsaers' naam dan ook altijd wel ergens een staartje, een nageltje of een haartje van het absolute kwaad te vinden zal zijn. Mutsaers wordt door die takkenbossen in haar naam geen fasciste, maar dat

fascisme, of nog specifieker: dat van bloed klevende Duitse nazistische muizestaartje, is wel iets wat ieder mens sedert die tijd in zich ronddraagt, een zekere rücksichtslosigkeit die op de bodem van ieder zichzelf gehoorzamend gevoel sluimert en die iedere keer waar een simpele letter- of klankverschuiving, een naam of een zin in een boek je een glimp van dat gevoel doen opvangen, de kop opsteekt. Want is die bliksemse Rachel soms niet volstrekt rücksichtslos in haar liefde voor Distelvink/Rokriem, is dat soms niet één en al 'jenseits von Gut und Böse' wat daar tentoongespreid wordt, niet zozeer 'levensgevaarlijk', zoals ik van haar heb geleerd, maar 'doodsgevaarlijk'?

Geen wonder dat ze tegen het eind van het boek zelf de rechters binnenroept om op haar morele gehalte getest te worden. Geen wonder dat mevrouw Hagendoorn, de vleesgeworden fatsoenlijkheid uit de tijd dat fatsoen nog common knowledge was, op een zeker moment een briefje met 'MAUS RAUS' neerlegt.

Geen wonder ook dat ik, lezend in Mutsaers, af en toe de bril af moet doen, want haar woordspelingen zetten de werkelijkheid voortdurend op de kop. De schellen vallen je van de ogen, en voor je het weet zit je wazig voor je uitstarend 'dit is het, hier gaat het om' te mompelen, wetend dat je je in een gebied van je eigen geest hebt gewaagd, nee wetend dat Mutsaers je dat gebied heeft binnengetrokken, waar je helemaal niets meer weet, waar geen enkele vertrouwde onderscheiding, geen van de comfortabele dichotomieën nog enige geldigheid heeft. Is het dan een wonder, vraag ik u, dat je dringend het gevoel hebt dat het heel goed zou zijn als het je lukken zou om aan Mutsaers' werk een Betekenis te geven, zodat al wat daar 'hangt, cirkelt, zwiert, golft, laait, wappert, opkruipt, straalt, rimpelt, ruist, danst, krult, ademt, ritselt, stroomt, scharniert, siddert, zwaait, knipoogt, steigert of valt' eindelijk weer even tot rust komt? Zou het niet heerlijk zijn als je kon zeggen dat Mutsaers een zonderlinge literaire, volstrekt fictieve werkelijkheid gestalte heeft gegeven, omdat je dan zelf in het rustige bezit zou zijn van een normale, volstrekt werkelijke waarheid?

Ik ben zozeer geraakt door het werk van Mutsaers dat ik op die laatste vraag een heel pertinent antwoord op zal geven: nee. En dat eerste, dat verlangen naar Betekenis? Het lijkt me een symptoom.

Ron Elshout
Minieme en marginale missive aan Mevrouw Mutsaers

Zeer geachte Mevrouw Mutsaers,

Omdat ik u, althans voor zover het uw literaire arbeid betreft, op uw nogal dansende en springerige weg tracht te volgen, tijdens het afleggen waarvan ik mij zo nu en dan overigens toesta in de berm éven uit te blazen, las ik ook in Tirade uw *Ik sprak met dennenaalden pijnappels en vissen* tot en met dat als kerstboom en -wens vermomde vissekarkas. U voerde mij daarin pirouettespringend en krullen draaiend langs o.a. Stevie Smith, Francis Ponge, Tomas Tranströmer, Marina Tsvetajeva, Willy Vandersteen, Hans Christiaan Andersen, Gerard Reve, Jan Hanlo, Maurice Gilliams, Arie van den Berg, Christian Morgenstern, Lucebert en zoals te doen gebruikelijk als ik 'u' lees, viel ik van de ene vrolijk of tot nadenken stemmende verbazing na de andere. 'Ik ben compleet in de materie verdronken.'

Hoewel u een beetje boos lijkt op Lucebert, omdat hij in zijn argeloosheid met *heeft* [...] *schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand* 'schoonheidsbeleving en zelfs gevoelsbeleving aan ketenen van voorwaardelijkheid heeft vastgelegd', zoals u zegt...

Hoewel u in uw *Hanegeschrei* de drie poëten leeuw, meeuw en eeuw in hun droogstoppelige ruzie of het nu een leeuwenoude zee, een meeuwenoude zee of een eeuwenoude zee moet zijn onbarmhartig laat luctoren, maar niet emergoën...

Hoewel u Distelvink in plooi zes van *Rachels rokje* laat grinniken: 'Gedichten dan? Maar gedichten gaan voornamelijk over bloemetjes en ik heb nooit één naam van een bloempje kunnen onthouden' (Heeft hij daarbij aan Jacques Perks 'kleurig heir van vlinderende bloemen' gedacht?)...

... ondanks dit ben ik er van overtuigd dat u de dichters over het algemeen een goed hart toedraagt, immers: het bovenstaande lijstje bezienswaardigheden tijdens de kerstexcursie laat wat dat aangaat weinig te raden over.

Ook in *Kersebloed* staan zelfs boven en ín 'Niet de ziel, wel haar spiegels' over en met die gruwelijke foto (Het deed me goed dat u, literair weliswaar, maar toch, zoveel schroom betoonde voordat u de foto liet zien) gedichten geciteerd. In dit schrikwekkend opstel hééft schoonheid zelfs geen gezicht meer, of het moesten juist die poëziefragmenten zijn. Dat men in uw geval, althans voor zover het uw literaire arbeid betreft, zelfs 'eigenlijk' van een poëtische inborst zou kunnen spreken, is volgens mij onmiskenbaar. Het mag er in eerste instantie op lijken dat u, naast de beeldverhalen, *proza* geschreven heeft, maar de vorm waarin zulks geschiedt, heeft toch een flinke klap van de poëtische molen gehad.

Er zou een ernstig betoog te houden zijn over z.g. poëticale, naar de vorm van uw geschriften verwijzende, uitspraken ín diezelfde geschriften en het verbluffende is, vind ik, dat die vorm en die uitspraken erover moeiteloos poëtisch genoemd kunnen worden:

> dat eeuwige tumult over de *chaos* om ons heen, kan dat eens afgelopen zijn? Wat ik ervan ervaren heb: een niet aflatende, niet te ontlopen, onverbiddelijke, onverbrekelijke, belegerende, demonische SAMENHANG

staat er op pagina 34 van *Rachels rokje.* (Alweer: neemt u mij niet kwalijk... een bladzijde van een rokje?) Maar dan wel een samenhang, die eh, tsja...

> Dwalen we af? Fladderen we weer van hot naar her als dronken zwaluwen en zouden we er goed aan doen ons ietsje meer bezig te houden met de verhaaldraad, ook al is die dan niet rood, omdat er anders weer geen touw aan vast te knopen valt? Maar

> begrijp het dan toch: ik houd niet van touw, ik ben er bang van! Geef mij maar lintjes. Knoop dat er maar aan vast, een lintje. Zonder al te veel inspanning moet dat toch mogelijk zijn. Een lintje.

En in Tirade lees ik, nadat ik u eerst heb zien dineren met een mutsje van broodkruim op en een jasje van gebloemd papier: ‘de van A tot Z-benadering is geen doen’ en: ‘En ik wil ook niets weten, ik geef niet om feiten.’

Ronron poetique

Tóch wil ik u lastig vallen met enige feiten, want ondanks uw poëtische af- en omdwalingen, kon ik u tijdens de wandeling door het dennenbos van Francis Ponge één moment niet volgen en ben vervolgens tussen de dennen onder het zeekleurig zwerk poëtisch verdwaald... in het werk van Jacques Perk.

Met Jan Fontijn, op zoek naar het dennebosje van Francis Ponge (La Suchère, Haute Loire, zomer 1994)

Als eerste wil ik wel toegeven dat ik er nogal begrip voor op kan brengen dat u, ter plekke op zoek naar de pijnappelpit van Ponges dichterschap, even moest slikken toen Perks *Woudzang* u te binnen schoot. U noemt de ene strofe die u citeert met een Ponge-term ‘zware, zuchtende, kreunende en onwaarachtig knerpende *ronron poétique* waarbij Mathilde spontaan in slaap zal zijn gesukkeld’. Nounou, ronron, die Mathilde is waarschijnlijk al bij alleen het horen van Jacques' naam in slaap gevallen, want zij vond hem, als we biograaf Stuiveling tenminste mogen geloven: vervelend, verwijfd en sentimenteel. Dit alles onder het motto: ‘Wees zwart-wit als het zebrapaard / geen mens is uw nuances waard’, zoals er staat in uw *Circus van de geest?*

Maar dat boek begínt met een motto, ont-

leend aan vadertje Cats, ook bepaald geen geestverwant van Ponge. Ik citeer het hier echter met instemming: ‘Erkaut, eer dat gij swelgt, slockt niet, gelijck een vraet, / maer denckt meer, als ghy leest; en leest meer, alser staet’. En dat kan, in het geval van Perks woud der pijnen, letterlijk, want zijn *Lied des storms* telt vier strofen:

Door 't woud der pijnen kreunt en zucht de wind,
En machtig wuiven de gepluimde toppen,
En strooien rond de zware schilferknoppen,
Die stuiven over 't knerpend naaldengrint:

En uit het hemel-groen dier ruige koppen,
Die schudden: ja, en neen, van woede ontzind...
Daalt daar een lied op 't bevend menschenkind,
Dat van een grootsch ontzag de borst voelt kloppen:

‘De duizend, die zichzelf nooit wezen konden,
Bezitten saâm één waarheid, die hen bindt:
Hún is 't geloof, dat spreekt uit duizend monden;

Maar wie, wat menselijk waar is, zelf ontgint,
Voelt zich aan zich door zich alleen verbonden,
En weet, dat hij voor zich slechts waarheid vindt.’

Tssja, nà Ponge... maar zo was de volgorde natuurlijk niet. Enig historisch besef werpt ander licht op de zaak. Wagners muziek bestond ook al toen de Duitsers hem, rond de tijd dat Ponge in zijn dennenbos wellicht juist die Duitsers trachtte te vergeten, tot de hunne (de Hunnen?) verklaarden, maar het is een vergissing achteraf zijn muziek dus nazistisch te noemen. Eerst Ponge lezen en daarna Perk de ronronpoétique-das om doen, nee, dan wil ik graag éven die zebra-hansop uittrekken en een klein lansje voor de arme Jacques breken.

Orgelen

Natuurlijk had Perk een, in onze tijd misplaatst geacht, volledig vertrouwen in de woorden, natuurlijk orgelt hij zeer regelmatig in een ons Wagneriaans aandoend register, daarvoor wortelt hij te zeer in de negentiende eeuw. Maar zijn oproep tot individualisme in de laatste drie regels zijn die Ponge en u niet juist uit het hart gegrepen? Waar zou Pennewips pruik gebleven zijn bij het paal en perk stellen om die ‘éne waarheid’ van het geloof?

- Nee, ga nu niet weg, antwoorde de koning, die zó trots was een onderdaan te hebben. Ga niet weg, ik maak je minister!
- Minister waarvan?
- Van, eh, justitie.
- Maar er valt hier over niemand te oordelen!
[...]
- Dan zal je dus over jezelf oordelen, antwoordde de koning. Dat is het moeilijkst. Het is veel moeilijker over jezelf te oordelen dan over anderen.

Als het je lukt om een juist oordeel over jezelf te hebben, dan heb je de ware wijsheid gevonden.’

Dat schreef Antoine de Saint-Exupéry, maar net als Ponge was dat wel ruim veertig jaar later dan Perk bij zichzelf te rade ging.

Die Jacques, hij durfde wel, in zijn tijd. Ik had de smoelen van de Droogstoppels en de pruiken van de Pennewips wel eens willen zien na het voorlezen van:

Schoonheid, o, Gij, Wier naam geheiligd zij,
Uw wil geschiede; kóme Uw heerschappij;
Naast U aanbidde de aarde geen andere god!

Wie éenmaal U aanschouwt, leefde genoeg:
Zoo hem de dood en dezen stond versloeg...
Wat nood? Hij heeft genoten 't hoogst genot!

En dat voor een domineeszoon! Want dat was

hij en daarom kon hij natuurlijk ook nooit uw advies

> stuur uw muze nooit naar huis
> maar pak haar stevig in het kruis

opvolgen (als het, gezien de verkeerde volgorde, al mogelijk geweest zou zijn dat hij u gehoord had). Wellicht had Mathilde hem dan beduidend minder vervelend, verwijfd en sentimenteel gevonden, maar of hij, bij gebrek aan *weemoed onverklaarbaar*, zijn ronkende verzen dan geschreven zou hebben om daarmee een begin van een eind te maken aan de negentiende eeuwse ronronpoétique, - ik betwijfel het.

Bliksem

Inmiddels geheel geen dennen meer in zicht, geheel verdwaald, zocht ik de weg terug en raakte opnieuw tussen de plooien van *Rachels rokje*, waar het weer opeens omsloeg:

> Het gaat gepaard met zo'n hevige klap en zo'n heftige windstoot dat haar rokje hoog opwaait en haar dunne halsje omvat als de kelk van een dwarsgestreepte bloem. Als het weer neervalt is het niet hetzelfde rokje meer, qua plooienval. Ze staat meteen in lichterlaaie. Het kan niet anders of hier werd doortocht verleend aan de bliksem.

Sommige bliksems zigzaggen maar wat rond in het wilde weg en schieten vervolgens hun doel voorbij. Dat kun je van deze niet zeggen, die moet wel bizonder goed zijn afgericht. Op het Wagneriaanse af. Daar komt nog bij dat het slachtoffer zich voor de gelegenheid wagenwijd had opengesteld. Soms helpt de natuur een handje. Eén bladzijde eerder ging het over ‘een niet aflatende, niet te ontlopen, onverbiddelijke, onverbrekelijke, belegerende, demonische SAMENHANG’ en nu moest ik wel even grinniken, had ik nèt het pad terug gevonden, werd ik, als een bolbliksem teruggeschoten in Perks *Mathilde-cyclus.* Goed, den Jacques zal geen rokje gedragen hebben, alhoewel je dat van een verwijfd dichtertje natuurlijk nooit zeker weet, maar verder is dit een prima evocatie van wat hij gevoeld moet hebben. Of hij een kerstboom-inborst had, wagen we inmiddels te betwijfelen, maar dat zijn *weemoed onverklaarbaar* bij hem, net als bij Rachel, als een bliksem is ingeslagen, is wel zeker:

Aan het werk voor het artikel over Ponge in hotel ‘Bel Horizon’ (zomer 1994)

Sanctissima virgo

't Was bladstil, en een lauwe loomheid lag
En woog op beemd en dorre wei, die dorstten;
Zweer zeeg, en zonder licht, een vale dag
Uit wolken, die gezwollen onweer torsten.
Toen is het zwijgend zwerk uiteengeborsten,
En knetterende donders, slag op slag,
Verrommelden en gromden. Vol ontzag,
Look ik mijne oogen, die niet oogen dorsten:

Een schelle schicht schoot schichtig uit den hoogen
En sloeg mij. Ik bezwijmde... ontwaakte, en zag
De lucht geschraagd door duizend kleurenbogen.

Daarboven, in een kolk van licht te pralen,
Stond reuzengroot de Jonkvrouw, en een lach
Voelde ik van haar verengeld aanschijn stralen.

Tip

Omdat ik, ondanks mijn ‘slinkse paden’, tijdens en na de Ardennen-excursie nog heb nagedacht over de ‘kerstboom-inborst’ en ‘weemoed onverklaarbaar’ en het goed gebruik is de gids na een aangename en leerzame rondleiding te belonen met een fooi, verzoek ik u beleefd even de hand op te houden zodat ik u mijn tip kan geven:

> Dit water deed het hart goed, als een geschenk. Zo deden vroeger, toen ik klein was, het licht van de kerstboom, de muziek van de nachtmis en het zacht glimlachen om mij heen mijn kerstcadeautjes stralen. (Antoine de Saint-Exupéry)

Nu u bij la Suchère op zoek bent geweest naar Ponge, zou het wellicht de moeite lonen eens te achterhalen waar J.A. dèr Mouw (‘Ik ben Brahman maar we zitten zonder meid’) zo al wandelde, want hij heeft zeker óók een kerstboom-inborst, - in alle snelheid ga ik even met mijn zaagje rond in zijn bosrijk oeuvre: ‘die scheve den’, een ‘blauwig waas / om verre dennen in laat middaguur’, ‘der dennen plechtig akkoord van vrede’, deze hooghartige den: ‘en dat hij nooit faalt, knikt wijs de den welwillende kritiek’, ‘een dennebosje’ met een berk die fungeert als kaarsje, een den als de ‘Utrechtse toren’; hij heeft zoveel kerstboom-inborst dat hij het de moeite van het vermelden waard vindt als ze er niet staan: ‘geen dennen’.

En inderdaad, Tomas Tranströmer is niet de enige die het zware en lichte ruisen van het dennenbos in verband brengt met de zee:

En de vloed van dreunende klanken stijgt
naar de zee van zegenend blauw,
en over de klimmende golven rolt
m'n Dennenkoraal van de Trouw.

Dèr Mouws *weemoed onverklaarbaar* klinkt zo - in welk bos zou dat te beluisteren zijn? -:

> Je denkt aan vroeger? Je giet in de geest
> 't zonlicht van vroegere tijden
> en over de deining van Dennenkoraal
> komt tot je de weemoed glijden?

Inmiddels onverklaarbaar weemoedig, eindig ik, u, althans voor zover het uw literaire arbeid betreft, immer toegenegen,

ronron

Robert-Henk Zuidinga
Taal in de letteren

De flesseschraper, waarmee de laatste druppels yoghurt of vanillevla uit het pak gepeurd kunnen worden, heet in mijn kringen de 'tante Greet' omdat hij ooit door een tante Greet geschonken is. In een ander gezin en om begrijpelijke redenen wordt hij '*Japie de uitvreter*' genoemd, naar de hoofdpersoon van Nescio's novelle *De uitvreter.*

Dat is een voorbeeld van thuistaal: woorden en uitdrukkingen die ontstaan in kleine kring, gewoonlijk het gezin, en vervolgens een eigen leven gaan leiden. Vaak is het een, al dan niet grappig bedoelde, verspreking, zoals 'heimweeërs' voor aardappelen (eigenheimers) of 'poepbroek' voor kroepoek. Soms ook hebben ze een etymologie die alleen voor de gebruikers betekenis heeft. Dat met 'ebeltofters' kruipende insekten bedoeld worden, is alleen herkenbaar voor wie ooit op een camping vol mieren en oorwurmen bij het Deense Ebeltoft gekampeerd heeft.

De neerlandicus Wim Daniëls heeft zulke voorbeelden verzameld en daarmee inmiddels twee boekjes gevuld. Uit *Thuistaal, het andere Nederlands* (1992) en *Thuistaal andermaal* (1994) blijkt, dat een deel van de thuistaal aan de literatuur ontleend is. Een fraai voorbeeld vind ik *De een dit, de ander dat*, een vaste reactie op iedere zin die eindigt met 'iedereen wat', bijvoorbeeld 'Zo wil iedereen wat'. Dat moet in het leven geroepen zijn door iemand die bekend was met deze regels uit het gedicht 'Het uur U' van Martinus Nijhoff:

> Zo zag iedereen wat,
> de éen dit, de ander dat.
> Maar het puur geluk dat men mocht
> smaken: éen ademtocht
> duurde het, en werd verstoord.

Er is meer poëzie in thuistaal terechtgekomen. Met *Deelderprut* wordt een 'maaltijd van vlees, aardappelen, verschillende groenten, zilveruitjes en een sausje' aangeduid. De verklaring: een meisje dat bepaald geen fan van Jules Deelder was, bereidde eens een dergelijke maaltijd voor haar zus, wèl een fan. Gevraagd wat ze nu eigenlijk klaargemaakt had, antwoordde de kokkin: 'Het is Deelderprut'. En *Grabok* ontstond, als naam voor struikgewas, tijdens een cursus gedichten schrijven. Een van de opdrachten was een nonsensgedicht te schrijven à la Buddingh's Blauwbilgorgel ('Mijn vader was een porgel. Mijn moeder was een porulan'). Een van de cursistes dichtte

> Ik wil met jou wel rossebesse
> In de strut van het grabok.

Nog lichtere poëzie dan die van Buddingh' leidde tot de uitdrukking *Dat deed hij niet uit lekker, maar voor de wetenschap*, gebruikt als men iets niet lekker vond. Het stamt uit het vers

> Er was eens een professor
> die at betonnen pap.
> Dat deed hij niet uit lekker,
> maar voor de wetenschap.

Zijn vrouw zat luid te wenen
en riep bij iedere hap:
Ach, Hendrik, neem tenminste
een beetje bessensap

regels die mij sterk doen denken aan de *Redeloze Rijmen* van Daan Zonderland.

Maar ook de serieuze literatuur heeft tot tal van voorbeelden geleid. De benaming *Korthals XIV* voor 'auto' komt uit Elsschots roman *Lijmen.* Daarin wil een ondernemer de indruk wekken dat hij over twee wagens beschikt, een lijkwagen (de Korthals XIV) en een ziekenauto (de Korthals XV). Uiteindelijk blijkt het om dezelfde wagen te gaan.

Nu komt het bankje komt van pas als er een verhaal of grapje verteld wordt dat iedereen al lang kent. Het is een citaat uit Gerard Reve's *De Avonden*, waarin vader Van Egters voor de zoveelste keer aan zijn zoon vertelt dat hij als jongetje in de textielfabriek werkte.

Als hij is aangekomen bij het gedeelte dat hij op een bankje moest gaan staan om bij de machines te komen, denkt Frits: ‘Nu komt het bankje’.

Zelfs het drama is vertegenwoordigd, zij het alleen door het werk van Heijermans. Dat flink uitpakken bij een bijzondere gelegenheid aangeduid wordt met *Herman Heijermans* verwijst naar een van Heijermans' stukken, waarin ter verhoging van de sfeer de kachel opgestookt en alle licht aangedaan wordt. Aardiger is de term *Systeem Herman Heijermans* voor mensen die bridge spelen zonder enig systeem, ofwel *Op hoop van zegen.*

Overigens is niet alleen uit werk van Nederlandse auteurs geput. Dat *als Robinson Crusoë* gebruikt wordt voor ‘naakt’ is niet zo verrassend voor wie weet dat Crusoë ongekleed aanspoelt op zijn onbewoonde eiland. *De nevelen van Avalon*, een Arthur-roman van Marion Bradley, wordt als synoniem voor ‘parfum’ gebruikt in een gezin dat het boek ooit te leen had gekregen van een tante die stief rookte. Om de rooklucht van het boek enigszins te verdringen, besprenkelde het gezinshoofd het boek zo royaal met parfum, dat sindsdien een overdadig gebruik van reukwater onmiddellijk met *de nevelen van Avalon* begroet werd.

Uit het Frans stammen o.a. *een bonjour tristesse* voor iets wat weemoedige herinneringen oproept (naar Françoise Sagans roman *Bonjour Tristesse*) en *‘Alleen op de wereld gelezen?’* wordt, onder verwijzing naar de roman van Hector Malot, gevraagd als iemand alleen voor zichzelf opschept of inschenkt. (In mijn omgeving klaagt iemand die zich wat alleen voelt soms dat zij *een beetje Rémy is.*) En als de avonturen van Asterix en Obelix tot de Franse literatuur gerekend mogen worden (en daar zijn argumenten voor te bedenken), dient hier ook melding gemaakt te worden van de uitroep *Broeva! Haro!*, een verbastering van ‘Hoera! Bravo!’, dat uit die strips stamt.

Maar de mooiste vind ik *Wij zullen de miljoenen niet betreuren*, gezegd als er iets aangeschaft moet worden dat duur maar noodzakelijk is. Het is ontleend als Jules Vernes boek *De kinderen van kapitein Grant.* Daarin stuurt een Londense bankier zijn twee zoons de wijde wereld in, onder de uitroep: ‘Hier zijn enige miljoenen, jongelui! Gaat naar de een of andere afgelegen kolonie, zet er een nuttige zaak op, put uit arbeid kennis van het leven. Slaagt gij, des te beter. Slaagt gij niet, dan is er nog niets bedorven; wij zullen de miljoenen niet betreuren, die u gediend zullen hebben om mannen te worden.’

[Nummer 226/227]

Voorwoord

De geschiedenis van de westerse literatuur heeft eeuwenlang een voorkeur vertoond voor verhalen waarin fantastische en buitennatuurlijke elementen de hoofdrol vervulden. Met de opkomst van de ideeën van de Verlichting verdween het geloof in het mysterieuze en magische geleidelijk aan en sinds het midden van de 18e eeuw geldt het realisme als literaire norm. Dat er desondanks sprake is van nostalgie naar een minder zakelijke wereld waarin geen limiet wordt gesteld aan ruimte voor de verbeelding bleek uit de onstuitbare opmars van een heel scala aan fantastische verhalen: detective- en griezelverhalen, verzonnen reisverhalen, sprookjes en

toekomst-fantasieën. En hoewel het fantastische sinds het begin van deze eeuw onderdak heeft gevonden in keurig van de literatuur afgescheiden genres - we praten over horror, science fiction, fantasy - is er geregeld sprake van interferentie. Niet van storende aard overigens: als er iets storend werkt, dan zijn dat juist de enge grenzen tussen ‘genres’, tussen fantasie en werkelijkheid en tussen fictie en wetenschap. Van de vruchtbare werking van grensoverschrijding geeft dit nummer enkele voorbeelden.

De redactie

J.A. Dautzenberg
De zijkamer van de literatuur

In zekere zin is het vreemd een aflevering van een tijdschrift te wijden aan fantastische literatuur. Bekijk je immers in vogelvlucht de geschiedenis van de westerse literatuur, dan wordt het overgrote deel bevolkt door goden en demonen, monsters en geesten, engelen en duivels, terwijl gewone alledaagse mannen en vrouwen nogal zeldzaam zijn. Vanuit dit gezichtspunt zou het eerder voor de hand liggen een afzonderlijk nummer te wijden aan de realistische literatuur. (Ik gebruik het woord ‘realistisch’ hier in zijn allersimpelste betekenis: overeenkomend met de alledaagse ervaring.) Dit gebeurt niet omdat de hoofdrichting van de (fictionele) literatuur tegenwoordig realistisch gekleurd is en het fantastische verbannen is naar zijkamertjes, opkamertjes en niet zelden zelfs de rommelkamer. Toch is dit overwicht van het realisme betrekkelijk jong. Pas in de renaissance werd het realisme een literair-esthetisch criterium, maar vooralsnog zonder dat het niet-realistische werd afgewezen als esthetisch minderwaardig. De opmars van het realisme bleek echter onstuitbaar en in de tweede helft van de achttiende eeuw is de overwinning een feit wanneer de realistische fictie zijn grootste schepping voortbrengt: de moderne burgerlijke roman.

Sindsdien is het realisme de norm en het fantastische de afwijking, en heerst er een impliciete opvatting dat fictie, wil zij literair van belang zijn, realistisch van aard dient te zijn. En als men niet om de kwaliteiten van bepaalde fantastische teksten heen kan, wordt er steeds een realistische duiding van dat fantastische gegeven. De tekst wordt dan symbolisch of allegorisch geïnterpreteerd en daarmee van zijn fantastische karakter ontdaan: *De kleine Johannes* is geen sprookje, maar een als sprookje vermomde ontwikkelingsroman. Deze neiging het fantastische te verdonkeremanen of in ieder geval te ontkrachten door middel van een exegese leidt er niet zelden toe dat de fantastische, buiten-natuurlijke aard van het verhaalgegeven geheel naar de achtergrond verdwijnt en geen object van studie meer is. Bij de duizenden exegeses van Kafka's *Die Verwandlung* is er waarschijnlijk niet één die er vanuit gaat dat Kafka gewoon zin had een verhaal te schrijven over een jongeman die in een kever verandert en verder niets.

De gothic novel

Met de overwinning van het realisme in de tweede helft van de achttiende eeuw kwam echter tegelijk een kleine tegenbeweging op gang. Kort na de eerste romans van Richardson, Fielding en Smollett verschijnen in Engeland ook de *gothic novels* van Horace Walpole (*The castle of Otranto*, 1764), Clara Reeve (*The old English baron*, 1777), William Beckford (*Vathek*, 1786) en Ann Radcliffe (*The mysteries of Udolpho*, 1794). Gothic novels zou men kunnen omschrijven als sentimentele sensatieromans die als doel hadden bij de lezer een gevoel van onbehagen op te wekken met behulp van vaste elementen als ruïneuze kastelen waarin spoken rondwaren, een tirannieke schurk, een sinistere magiër, boosaardi- ge monniken, de gruwelkelders van de Inquisitie, een pact met de duivel en - zeer verhuld - seksuele motieven als incest. Het woord ‘gothic’ was in de achttiende eeuw aanvankelijk een synoniem voor barbaars, wild en wreed, maar kreeg geleidelijk de betekenis van

bovennatuurlijk of spookachtig. De gothic novel is een zeer onbestemd genre, een mengeling van van alles en nog wat. Die onbestemdheid maakte het zeer populair - iedereen kon er wel wat van zijn gading in vinden - en zeer vruchtbaar: uit de gothic novel kwam niet alleen het romantische griezelverhaal (Hoffmann, Poe) voort, maar ook de detectiveroman, de historische roman en wat we bij gebrek aan een betere naam maar de damesroman zullen noemen.

Voor de tegenwoordige lezer zijn verreweg de meeste gothic novels nauwelijks te verteren, maar hun literair-historische belang is heel groot. De gothic novel heeft bovendien een

belangrijke emancipatorische rol vervuld: het was een genre dat voor een groot deel door vrouwen werd geschreven en het werd overwegend door vrouwen gelezen. En nog steeds is het aantal vrouwelijke schrijfsters van griezelliteratuur relatief heel groot. (Een tiental jaren gelden dook in Amerika de term ‘female gothic’ op als aanduiding van een ondercategorie van de griezelliteratuur; de grote populariteit van schrijfsters als V.C. Andrews (*Flowers in the attic*, 1979) en Ann Rice (*Interview with a vampire*, 1976) zal daar niet vreemd aan zijn geweest.)

De gothic novel was niet alleen een reactie op het realisme, maar ook en vooral op het rationalisme van de Verlichting. Als middel tot verzet tegen het realisme was de gothic novel veel effectiever dan het romantische (kunst)sprookje dat eveneens tegen het eind van de achttiende eeuw tot bloei kwam. De sprookjeswereld vormt geen bedreiging voor de realistische wereld: ze is immers gesitueerd aan gene zijde daarvan in een ‘never-neverland’ waar andere wetten heersen en andere wezens wonen dan wij kennen. De gothic novels spelen zich echter wel af binnen onze wereld, maar er gebeurt tegelijk iets dat in strijd is met de dagelijkse ervaring. In de vroege romans werd dit nog van zijn scherpe kantjes ontdaan door de situering in een tamelijk bizar verleden: een soort middeleeuwen die maar weinig van doen hadden met de werkelijke middeleeuwen, een wereld die bijna net zo vreemd was als die van het sprookje. Uit deze oudere gothic novels zal al snel de romantische historische roman voortkomen. Ook daarin waren de middeleeuwen de meest geliefde tijd van handeling, maar hoewel ze geromantiseerd waren tot een tijd van ridders, jonkvrouwen en toernooien, waren ze toch veel meer in overeenstemming met de historische middeleeuwen dan met de wereld van de gothic novels.

Detectives en griezelverhalen

Later verandert de tijd van handeling: ze wordt contemporain en daarmee wordt ook het bovennatuurlijke dat in elke gothic novel om de hoek gluurt contemporain. De rol van dit bovennatuurlijke verdeelt de gothic novels vanaf het begin in twee groepen: de romans waarin het bovennatuurlijke echt bestaat en die waarin het aan het slot ontmaskerd wordt als bedrog. Uit de eerste groep komt het griezelverhaal voort, uit de tweede de detectiveroman. In de eerste wordt de altijd al aanwezig irrationaliteit geïntensiveerd en wordt er een beroep gedaan op de emotionaliteit van de lezer, op diens oeroude instinctieve angsten voor bepaalde dieren, voor verminkingen, voor duisternis en eenzaamheid, en bovenal voor de dood, het wezenlijke onderwerp van alle griezellectuur. In de tweede groep wordt het kwaadaardige irrationele ontmaskerd als een - even kwaadaardige - rationaliteit en wordt er geappelleerd aan zeer reëele angsten voor bedrog, diefstal, aanranding en mishandeling, en bovenal voor moord, het wezenlijke onderwerp van alle detectivelectuur.

De uit deze twee groepen voortgekomen genres bleven nauw verwant; niet voor niets schrijven veel detectiveschrijvers ook griezelverhalen (A. Conan Doyle, Wilkie Collins, John Buchan, J. Dickson Carr) en omgekeerd (Edgar Allan Poe, J.S. LeFanu, Robert Bloch, Stanley Ellin). En dat niet alleen: de sfeer in de twee soorten verhalen is gelijk en niet zelden ook de aard van de handeling, want in beide gevallen moet er iets uitgezocht, opgespoord, opgelost worden. Talrijke griezelromans lijken dan

ook in het begin op detectives en omgekeerd; pas wanneer de vraag naar het objectieve bestaan van het buitennatuurlijke eenduidig beantwoord is, verwijdert het ene genre zich van het andere. In sommige werken blijft die vraag tot het einde toe onbeant-woord en weet de lezer dus niet welk genre hij heeft gelezen; dergelijke boeken hebben een open einde in een wel zeer extreme vorm. Het standaardvoorbeeld is de novelle *The turn of the screw* (1898) van Henry James, waarvan een verbijsterend aantal interpretaties is geleverd. (Op dit type romans baseerde Tzvetan Todorov zijn genre-theorie van de fantastische literatuur, neergelegd in zijn invloedrijke boek *Introduction à la littérature fantastique*, 1970.)

Science fiction

Uit de gothic novel kwam nog een genre voort: de science fiction. Hoewel deze natuurlijk ook banden heeft met de utopie, is de band met de gothic novel toch veel nauwer. Veelal wordt Mary Shelley's *Frankenstein* (1818) gezien als het werk waarin gothic novel en science fiction uit elkaar drijven. In de roman wordt een monster geschapen - dat is het irrationele - met behulp van de toen bij fysici in het brandpunt van de belangstelling staande elektriciteit - dat is het rationele. Binnen de wereld van de gothic novel met zijn parafernalia van oude kastelen, sombere wouden en sinistere huisbedienden schept Mary Shelley een kern van heldere rationaliteit: een modern laboratorium waarin niet een magiër of alchemist aan het werk is, maar een modern wetenschapper.

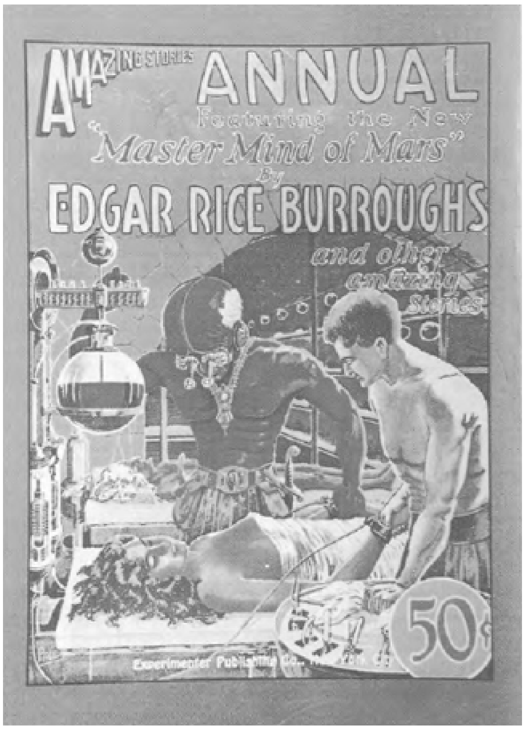
Jules Verne

Via de negentiende-eeuwse science fiction is er een verband te leggen met het in aanleg zuiver rationele genre van het imaginaire reisverhaal uit de zeventiende en achttiende eeuw. De romans van Jules Verne, de overheersende figuur van de negentiende-eeuwse science fiction en misschien wel de meest markante figuur van de hele ontspanningslectuur van die eeuw, zijn vrijwel allemaal eigentijdse varianten van het oude imaginaire reisverhaal. Verne bereikte zijn immense populariteit door het imaginaire reisverhaal inhoudelijk te bevrijden van het moraliserende en didactische karakter en naar de vorm van de dialogiserende bouw: een gesprek tussen enkele personen die geen andere functie hadden dan het belichamen van ideeën en standpunten, werd bij hem een roman over niet slechts sprekende, maar ook handelende en voelende karakters (hoe schets- en clichématig Vernes karaktertekening ook moge zijn). Voor Verne werd de structuur van de reis hét stramien waarop hij vrijwel al zijn romans componeerde, of dat nu science fiction was (een reis naar de maan en naar het binnenste der aarde) of een zuivere avonturenroman (een koerier van de tsaar dwars door Rusland).

Illustratie voor 'Reis naar de maan' van Jules Verne

Sprookjes

Het griezelverhaal (horror) en de science fiction zijn de twee grote onderdelen van de fantastische literatuur; het derde is het sprookje, dat al rond 1700 een aparte categorie binnen de literatuur was dankzij het werk van Charles Perrault. Tegen het einde van de zeventiende eeuw leidde een verhandeling van Perrault tot de ‘Querelle des anciens et des modernes’: een vele jaren durende twist tussen de voorstanders van het navolgen van de klassieken en de modernisten die van mening waren dat de moderne literatuur de oude overtrof. Deze tegenstelling beheerst een groot deel van het literaire dispuut van de achttiende eeuw, waarbij men grofweg kan zeggen dat in de poëziegenres en in het toneel de klassieken werden nagevolgd, terwijl de prozaschrijvers naar nieuwe wegen zochten. Een van de programmapunten van de ‘modernen’ was, dat het volksverhaal verheven moest worden tot een literaire vorm, wat Perrault verwezenlijkte met zijn *Contes de Ma Mère l'Oye* van 1697.



Wanneer tegen het eind van de achttiende eeuw de Verlichting afgelost wordt door de Romantiek en de rationaliteit het moet afleggen tegen de emotionaliteit, komt het sprookje tot een enorme opbloei. Met name in Duitsland hielden enkele van de grootste schrijvers zich ermee bezig (Goethe, Tieck), waardoor opnieuw de literaire status ervan bevestigd werd.

Zowel het volksprookje als het kunstsprookje werden al snel verpletterd onder het gewicht van allegorische, symbolische, psychoanalytische, antropologische en wat dies meer zij interpretaties. Het sprookje werd daardoor niet alleen een literaire categorie, maar een soort universele uitingsvorm die door allerlei wetenschappelijke disciplines bestudeerd werd, en kwam op een lijn te staan met verschijnselen als mythe, sage en religie. Daardoor heeft het een vrijwel onaantastbare status verworven die niet of nauwelijks aangetast kan worden door literair-esthetische oordelen.

Fantasy

In de tweede helft van de negentiende eeuw ontstond in Engeland uit het sprookje een nauw verwant genre: groots opgezette romans die enerzijds op sprookjes lijken, anderzijds sterke reminiscenties hebben aan de middeleeuwse ridderromans, omdat ze bijna allemaal de structuur van de 'queeste' hebben, een grote zoektocht naar een of ander magisch object. De boeken van schrijvers als George MacDonald (*Phantastes*, 1858; *Lilith*, 1895) en William Morris (*The story of the glittering plain*, 1891; *The wood beyond the world*, 1894; *The well at the world's end*, 1896) zijn in tegenstelling tot veel kunstsprookjes niet bedoeld voor kinderen en vrijwel alle-

maal zuchten ze onder de last van de allegorische bedoelingen van de auteurs. In de tweede helft van de twintigste eeuw kwam dit genre tot een enorme bloei door het commerciële succes van Tolkiens *The lord of the rings* (1954-55), dat een ware hausse veroorzaakte welke nog steeds niet is uitgewoed. (In Nederland werden en worden deze romans nauwelijks geschreven: *Psyche* en *Fidessa* van Couperus zijn de enige echte voorbeelden.)

Er heerst in de literatuurwetenschap nogal wat verwarring over de aanduiding van dit genre. De termen ‘heroic fantasy’ of het pompeuze ‘imaginary world fantasy’ hebben weinig ingang gevonden. Meestal wordt er gesproken van ‘fantasy’, maar dit is zeer verwarrend omdat dit woord ook wordt gebruikt om een restcategorie aan te duiden: alles wat fantastisch is maar niet behoort tot horror, science fiction of sprookje. In Nederland zijn dat bij voorbeeld de verhalen van Belcampo of Hamelink; grote buitenlandse klassiekers zijn de fantastische avonturenromans van Rider Haggard (*She*, 1886), de raamvertelling *Le manuscrit trouvé à Saragosse* (1804) van de Frans schrijvende Pool Jan Potocki en het onder geen enkele noemer te vangen werk van Lewis Carroll (*Alice's adventures in wonderland*, 1865; *Through the looking glass*, 1872). Er is wel eens voorgesteld te spreken van ‘high’ en ‘low’ fantasy, respectievelijk doelend op de sprookjesachtige romans en op deze restcategorie, maar ook deze terminologie heeft geen ingang gevonden.

Genre-ghetto's

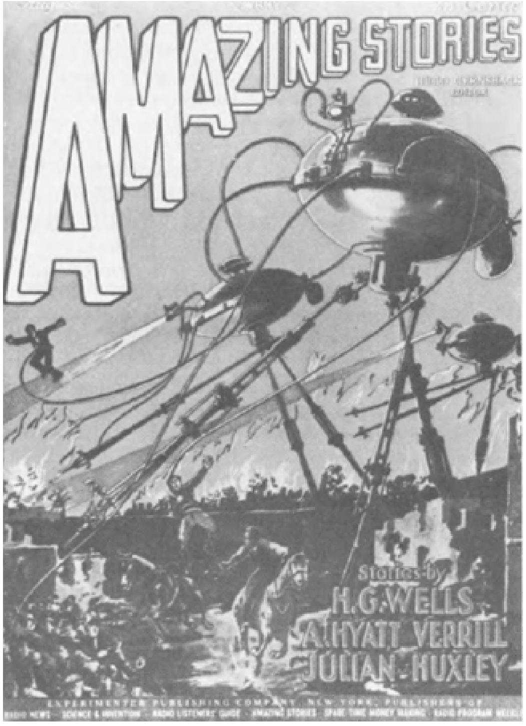
Tegen het einde van de negentiende eeuw was hiermee het gebied van de fantastische literatuur in kaart gebracht: horror, science fiction, sprookje (met de daarvan afgeleide Tolkien-achtige romans) en fantasy als restcategorie. Vanuit genre-theoretisch standpunt is de negentiende eeuw een bijzondere tijd. Men zou kunnen zeggen dat het de eeuw van de (proza)genres is en tegelijk dat men nog nauwelijks onderscheid maakte tussen de genres, zeker niet vanuit literair-esthetisch standpunt. Poe schreef griezelverhalen naast detectives, Dickens griezelverhalen en sociaal-psychologische romans, Conan Doyle detectives, griezelverhalen en science fiction, Wells griezelverhalen, science fiction en sociaal-realistische fictie.

In de vroege twintigste eeuw zou dat al snel gaan veranderen. Je krijgt dan aan de ene kant een groep auteurs die zichzelf duidelijk zien als schrijvers van fantasy, horror of science fiction, en die door zichzelf noch door de literatuurwetenschap beschouwd worden als literaire schrijvers; aan de andere kant staan de ‘erkende’ literatoren, die zich hooguit incidenteel aan deze genres wagen. Dit laatste wordt dan steeds gezien als een kortstondig frivool uitstapje naar een gebied beneden hun waardigheid en hun teksten worden, zoals eerder gezegd, door middel van een allegorische interpretatie realistisch geduid. In het geval van de science fiction gebeurt er bovendien vaak nog iets anders: een science fictionverhaal dat overduidelijk van literaire waarde is, wordt geen science fiction genoemd maar een (anti)utopie; deze laatste term heeft immers een hoog-literaire connotatie en het genre kan bovendien bogen op een eerbiedwaardige geschiedenis. Genretheoretisch is dit echter volkomen onjuist: de (anti)utopie is in wezen een didactisch genre met slechts een dun fictioneel

laagje (meestal door het geheel te gieten in de vorm van een gesprek of een lange monoloog, zoals het oude imaginaire reisverhaal).

De tweedeling tussen de schrijvers werd versterkt door de echte ramp die de fantastische literatuur is overkomen: de opsluiting in gespecialiseerde tijdschriften en het ontstaan van een vast lezerspubliek. In de negentiende eeuw publiceerden schrijvers in allerlei soorten bladen, zowel literaire als populaire, zonder dat dit hun reputatie schaadde. In de vroege twintigste eeuw ontstonden er in de VS, maar ook wel daarbuiten, allerlei tijdschriften die zich richtten op een bepaald segment van de markt: bladen voor sportverhalen, oorlogsverhalen, avonturenverhalen, detectives, horror, fantasy en science fiction. Hiermee was de verbanning uit de literatuur een feit. Want dat is het lot van literaire soorten: zodra ze tot een echt genre worden, dat wil zeggen een reeks vastliggende kenmerken hebben en een vast lezerspubliek dat zich

door die kenmerken aangetrokken voelt, verstarren ze tot triviale lectuur. Vernieuwingen zijn dan buitengewoon moeilijk, omdat elke tekst in een schabloon gedwongen moet worden. Er ontstaat een vicieuze cirkel: men richt zich tot een bepaald publiek en dat eist op zijn beurt een bepaald type tekst (echte liefhebbers willen altijd meer van hetzelfde). Dat is de straf voor de commercialisering (al staat daar bij schrijvers als Asimov op het gebied van science fiction, Stephen King op het gebied van horror en Tolkiens erfgenamen op dat van fantasy een buitensporige rijkdom tegenover). Als vernieuwingen toch doorgevoerd worden (bijv. de ‘new wave’ in de science fiction van de jaren zestig of de huidige ‘cyberpunk’), dan haakt een deel van het vaste lezerspubliek af. De dan voor de hand liggende poging van de auteur om uit het genreghetto te breken is bijna altijd tot mislukken gedoemd. Een typisch geval is de schrijver J.G. Ballard die als science fiction schrijver begon, maar al snel verhalen en romans ging schrijven die eerder aan het werk van Borges of Cortázar doen denken dan aan wat men gemeenlijk onder science fiction verstaat. Toch wordt Ballard bijna overal ter wereld in sf-reeksen uitgebracht. Een enkele keer wordt een schrijver gedurende korte tijd een cultusfiguur, zoals de horror-schrijver H.P. Lovecraft die in de jaren zeventig in Frankrijk ineens bejubeld werd als opvolger van Poe maar die desondanks nooit heeft weten door te breken tot het grote publiek (bij ons schreef zelfs W.F. Hermans een - tamelijk negatief - essay over hem). De enige schrijver die het echt is gelukt uit het ghetto te breken is Kurt Vonnegut, die in de jaren vijftig begon als sf-schrijver met romans als *Player piano* en *The Sirens of Titan*, maar tegenwoordig geldt als een van de belangrijkste Amerikaanse romanciers.



Geforceerde scheiding

De tweedeling heeft ook ernstige gevolgen voor de bestudering van de fantastische genres. Allereerst vallen de genreschrijvers geheel buiten het zicht van de literatuurwetenschap, met als gevolg dat je in literaire geschiedenissen kunt lezen over de grote originaliteit van Huxley's *Brave new world*, terwijl elke science fictionlezer weet dat Huxley's toekomstbeeld tamelijk tweedehands is (wat overigens niets afdoet aan de waarde van zijn roman: het gaat er om wat een schrijver met het bedachte of overgenomen materiaal doet). In de tweede plaats is het vrijwel onmogelijk een coherent overzicht te geven van de fantastische literatuur van deze eeuw. Zo'n overzicht valt immers steeds in twee grote delen uiteen. Enerzijds zijn er de genreschrijvers wier werk geheel buiten de ontwikkeling van de 'echte' literatuur valt, maar die wel beïnvloed zijn

door hun voorgangers en door de vaak zeer machtige redacteuren van de tijdschriften waarin ze publiceerden. Anderzijds zijn er de literaire schrijvers die zich incidenteel met deze genres bezighouden en wier werk binnen de erkende traditionele literaire ontwikkeling valt. Beide ontwikkelingen hebben vrijwel niets met elkaar te maken omdat er nauwelijks of geen overlappingen zijn en ‘echte’ schrijvers zich hogelijk beledigd zouden voelen als hun werk aangeduid werd als ‘horror’ of ‘fantasy’. Het meest extreme, zo men wil absurde voorbeeld daarvan is het door Daisne en Lampo gepropageerde ‘magisch realisme’ (dat niet verward mag worden met het magisch realisme van de Zuidamerikaanse literatuur van bij voorbeeld García Márquez): afgezien van een enkel werk van Daisne is wat zij schrijven gewone fantastische literatuur, die echter via allerlei getheoretiseer opgewaardeerd is van een genre tot een literaire stroming, waarmee lange tijd verduisterd werd dat hun meeste werk van weinig betekenis is. Voor de vaste lezers van de fantastische genres lijken de literaire kwaliteiten ervan echter nauwelijks van belang te zijn. De echte science fiction-liefhebber verslindt zowel Huxley en Orwell naast Asimov en Heinlein, de fantasyliefhebber leest tegelijk Eddy Bertin en Jacques Hamelink, en de horror-fanaat koopt op dezelfde dag het nieuwste boek van Stephen King en een antiquarische editie van Bordewijks *Vertellingen van generzijds.*

Vervulde wensdromen

Wat beweegt dat vaste lezerspubliek van fantastische literatuur? Het is de bewondering voor en het verlangen naar het wonderlijke en het geheimzinnige, het onbekende en het onbegrijpelijke; uitgedrukt in de termen van de achttiende-eeuwse theoreticus Edmund Burke: het grootse en sublieme van de fantastische literatuur tegenover het mooie en doordachte van de realistische. Fantastische literatuur biedt de lezer een wereld van vervulde wensdromen: een wereld waarin goed en kwaad nog duidelijk zijn, waar alles eens mogelijk zal zijn (science fiction) of ooit mogelijk was (sprookje), een wereld waarin het gevaar niet schuilt in de rationaliteit maar in de irrationaliteit (horror). Werelden derhalve die nooit bestaan hebben en naar men mag aannemen ook nooit zullen bestaan, maar die wel heel diep verankerd liggen in een soort collectieve psychische realiteit. Het is een puur emotionele vorm van lezen, die vereist dat men de ratio voor korte tijd buiten werking stelt en zich overgeeft aan wat Coleridge met een beroemd woord noemde: ‘the willing suspension of disbelief’. Maar lezen is óók een intellectuele bezigheid en onze ratio zegt ons dat dit lezen uiteindelijk slechts een literair spel is met oeroude angsten en instincten van het hart, waarvan we diep in ons verstand weten dat ze op niets gebaseerd zijn.

Bibliografie

Sinds circa 1970 (science fiction) en 1980 (horror en fantasy) verschijnen er - vooral in de Verenigde Staten - talrijke studies over de fantastische literatuur. Een volledige lijst daarvan zou vele honderden titels bevatten. Ik beperk me hieronder tot enkele

recente naslagwerken waarin ook verdere literatuuropgaven zijn te vinden. Vanwege het specialistische karakter heb ik boeken over het sprookje buiten beschouwing gelaten.

Barron, Neil R. (ed.), *Anatomy of wonder: a critical guide to science fiction.* New York: Bowker 1995[4], 910 pp.

Barron, Neil R. (ed.), *Fantasy literature: a reader's guide.* New York: Garland 1990, 586 pp.

Barron, Neil R. (ed.), *Horror literature: a reader's guide.* Idem 1990, 596 pp.

Bleiler, E.F., *The guide to supernatural fiction.* Kent, OH: Kent State U.P. 1983, 723 pp.

Bleiler, E.F., (ed.). *Science fiction writers: critical studies of the major writers.* New York: Scribner's 1982, 624 pp.

Bleiler, E.F., (ed.), *Supernatural fiction writers: fantasy and horror.* Idem 1985, 1169 pp. (2 dln.)

Burgess, Michael, *Reference guide to science fiction, fantasy, and horror.* Englewood, CO: Libraries Unlimited 1992, 403 pp.

Clute, John & Peter Nicholls (eds.), *The encyclopedia of science fiction.* London: Orbit, New York: St. Martin's 1993[2], 1370 pp.

Hall, Hal W., *Science fiction and fantasy reference index, 1878-1985; an international author and subject index to history and criticism.* Detroit, MI: Gale Research 1987, 1460 pp. (2 dln.)

Hall, Hal W., *[idem] 1985-1991.* Englewood, CO: Libraries Unlimited 1993, 677 pp.
Magill, Frank (ed.), *Survey of science fiction literature.* Englewood Cliffs, NJ: Salem 1979, 2452 pp. (5 dln.). Herziening in voorbereiding.
Magill, Frank (ed.), *Survey of modern fantasy.* Idem 1983, 2538 pp. (5 dln.)
Rottensteiner, Franz & Michael Koseler (Hgr.), *Werkführer durch die utopisch-phantastischen Literatur.* Meitingen: Corian 1989 e.v., losbladig, tot nu toe 3 banden.
Spehner, Norbert, *Ecrits sur le fantastique: bibliographie analytique des études et essais sur le fantastique.* Longueil, Qué (Can.): Préambule 1986, 349 pp.
Spehner, Norbert, *Ecrits sur la science-fiction: bibliographie analytique des études et essais sur la science-fiction.* Idem 1988, 535 pp.
Sullivan, Jack (ed.), *The Penguin encyclopedia of horror and the supernatural.* New York: Viking 1986, 482 pp.
Tymn, Marshall B. (ed.), *Fantasy literature: a core collection and reference guide.* New York: Bowker 1979, 273 pp.
Tymn, Marshall B. (ed.), *Horror literature: a core collection and reference guide.* Idem 1981, 559 pp.
Watson, Noelle & Paul Schellinger (eds.), *Twentieth-century science fiction writers.* Chicago: St. James 1991, 1016 pp.
Wolfe, Gary K., *Critical terms for science fiction and fantasy: a glossary and guide to scholarship.* Westport, CT: Greenwood 1986, 162 pp.
Zondergeld, Rein A., *Lexikon der phantastischen Literatur.* Frankfurt: Suhrkamp, 1983, 314 pp.

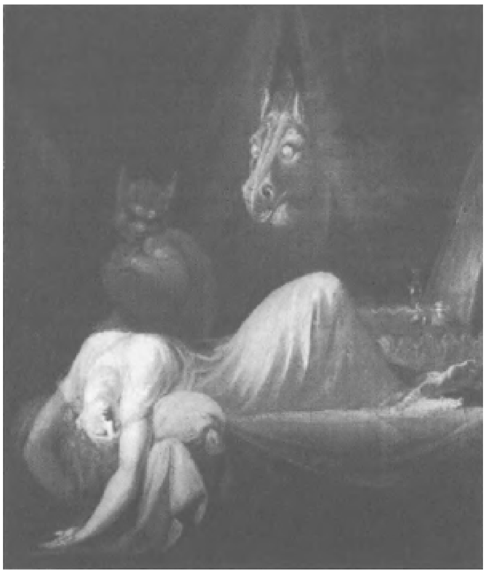
Anton Haakman
De bleke metgezel
Fantastische literatuur uit de Romantiek

Een man staat in een doodstille nacht voor het huis waar zijn vroegere geliefde heeft gewoond. Hij ziet daar ook iemand staan die handenwringend omhoogstaart. Wanneer hij diens gelaat ziet, huivert hij; in het maanlicht ontwaart hij zijn eigen gestalte. En dan spreekt hij de man toe: ‘Du Doppelgänger, du bleicher Geselle! Was äffst du auf mein Liebesleid, Das mich gequält auf dieser Stelle, So manche Nacht, in alter Zeit?’

Met die woorden eindigt het gedicht ‘Der Doppelgänger’ van Heine. Schubert heeft er een huiveringwekkend lied op gecomponeerd, waarin de woorden ‘Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt!’ een hartverscheurende kreet vormen.

De ontmoeting met die bleke metgezel, de ontmoeting met je andere ik, heeft kennelijk iets gruwelijks. Verhalen over dubbelgangers behoren tot de de griezeligste vormen van de fantastische literatuur uit de Romantiek. En eigenlijk, wil ik beweren, hebben bijna alle fantastische verhalen uit die tijd de dubbelganger tot onderwerp, desnoods in de vorm van een geestverschijning, een vampier. Maar nu heb ik het wel over fantastische literatuur in de gebruikelijke zin, of laat ik zeggen, in enge zin. Want het is een ruim begrip: in heel ruime zin omvat de fantastische literatuur zowel sprookjes en mythen als utopieën, wonderreizen, science fiction en surrealisme. Zowel de Bijbel en de Odyssee als Rabelais en de 1001 Nacht. Maar gewoonlijk wordt met fantastische literatuur díe fictie bedoeld waarin iets onverklaarbaars aan de hand is, maar die toch realistisch aandoet. Die op de rand van de geloofwaardigheid balanceert. Die de min of meer kritische lezer op zijn zwakste punt wil treffen - zijn angsten, zijn nachtmerries.

Fantastische vertellingen maken de lezer onzeker, zodat hij weifelt tussen tussen geloof en ongeloof. Ze wekken met kunstgrepen een kortstondige bereidheid dat ongeloof even op te schorten. Verontrusting, dreiging speelt een belangrijke rol in deze verhalen, in tegenstelling tot bij voorbeeld het sprookje, waar alles kan en waar een volwassen lezer zelden bij moet huiveren. In tegenstelling ook tot de kant en klare *brave new worlds* van de science fiction, waar alles even vreemd en onmenselijk is als samenhangend; waar alles zich afspeelt binnen een toekomst uit één stuk, die meestal te ver in het verschiet ligt om ons te beangstigen.



Fuseli 'De Nachtmerrie' (1791)

In de fantastische literatuur uit de periode die aan het eind van de achttiende eeuw begint en aan het begin van de twintigste eeuw voorbij is, kunnen verschijningen of verschijnselen

verontrusting wekken doordat bijgeloof en gezond verstand om de voorrang blijven strijden. De uitwendige wereld van de held, en die van de lezer die zich met hem vereenzelvigt, wordt ondergraven vanuit een schimmenrijk dat zich in hun binnenste bevindt en dat ze kennen uit hun nachtmerries. Oeroude, onderdrukte angsten steken de kop op. De doden komen tot leven. Levende mensen wekken de indruk van wassenbeelden en wassenbeelden zijn er bezield. Kunstmensen als Frankenstein of de Golem en duivels komen te voorschijn vanuit gedroomde onderaardse werelden en ruïnes van abdijen en kastelen - vanouds plekken die niet alleen werden bezocht door ransuilen en vleermuizen maar ook door demonen. In de fantastische literatuur wemelt het dan ook van vampiers, losgemaakte ledematen, boosaardige monniken, alruinwortels die groeien onder de galg, spoken. En dubbelgangers.

De droom van de rede

Dubbelgangers en andere angstaanjagende verschijningen hebben altijd al door de letteren gespookt, maar in geen enkele eeuw heeft de hersenschim zoveel aanzien genoten als in de tijd van de Romantiek. Toen ging het fantastische een schijnhuwelijk aan met het realisme. Nooit daarvoor of daarna heeft het genre zoveel opwinding teweeggebracht.

Die opwinding lijkt een gevolg van een spanning, een wisselwerking tussen middeleeuws bijgeloof, ‘verlicht’ gezond verstand, en nieuwe theorieën waarmee men het onbegrijpelijke toen wilde verklaren. In de fantastische literatuur moesten bijgeloof en rede met elkaar worden verzoend. Er werden talloze pogingen ondernomen om praktijken als hypnose, magnetisme en spiritisme in overeenstemming te brengen met de natuurwetten. Maar vergeefs, want de vermeende ‘nieuwe wetenschap’, die zich leek aan te kondigen, was een modieuze dekmantel waaronder zich het levende lijk uit het oude gruwelkabinet verschool. Het lezende publiek mag dan in die periode geen geloof meer hechten aan mythe, legende en sprookje, die genres blijven fascineren als voorlopers. Als iets dat dood is, maar wel geconserveerd moet blijven. Bepaalde beelden, bepaalde drogbeelden blijven esthetisch boeien, ook al zijn ze van hun inhoud beroofd.

De fantastische literatuur had een tijd nodig waarin allereerst de rede werd aangesproken als het ging om het verklaren van vreemde verschijnselen. Maar juist een ‘verlicht’ publiek, een ‘gezond-verstand-publiek’ kon in zijn zekerheden worden aangetast door datgene wat de rede niet verklaard had. Zo was deze fantastische literatuur een tegenhanger, een bijprodukt eigenlijk van het rationalisme, dat nog steeds werd gehinderd door onverklaarbare angsten en angst voor het onverklaarbare. Er kwamen nieuwe angsten in de plaats van de oude. Want veel wonderen waren door de natuurwetenschap verklaard, maar even veel verschijnselen die tot dan toe hun verklaring hadden gevonden in het geloof van de vaderen, waren onverklaarbaar geworden. En schrikwekkend. ‘De droom van de rede baart monsters’. Zo luidt de tekst op een nachtmerrieachtige ets van Goya.

Uit de jaren van de Verlichting dateren filosofische verhandelingen over de vraag of spoken echt zijn of denkbeeldig. Juist in die periode waarin de rede ook bij het grote publiek lijkt te zegevieren, weten magnetiseurs, hypnotiseurs, occultisten en charlatans met eigentijdse argumenten de massa's in hun ban te brengen. Het

occultisme beleeft een nieuwe bloei. Zieners als Emmanuel Swedenborg, Martines de Pasquali en Claude de Saint Martin richten zich tot een publiek dat niet meer de dogma's van de religie aanhangt, maar toch behoefte aan een geloof blijft voelen. Dat zich laat magnetiseren door Mesmer of ronduit bedriegen door Casanova, door de Conte de Saint-Germain en door Cagliostro. Eliphas Levi wakkert vanaf 1860 in zijn veelgelezen boeken de publieke belangstelling aan voor de Geheime Leer, voor alchemie, kabbala, zwarte magie, waarzeggerij, magnetisme en theosofie.

De gruwelen van de Franse Revolutie hadden het rijk van de Rede gevoelige klappen toegediend. Was de mens een redelijk dier, vroeg men zich af. De Sade had Rousseaus terugkeer naar de Natuur tot een absurditeit gereduceerd.

Goya, 'De slaap van de rede baart monsters' (ca. 1798)

Gothic novels

Al in 1765 publiceerde Horatio Walpole zijn roman *The castle of Otranto*, het boek dat geldt als de eerste van de 'gothic novels', romans vol griezelige, bovennatuurlijk aandoende gebeurtenissen in een exotische omgeving. In 1787 publiceerde William Beckford, geïnspireerd door de verhalen uit de *1001 Nacht*, zijn roman over kalief *Vathek* en diens afdaling in een even schitterende als gruwelijke hel. Dan volgen de beroemde boeken van Ann Radcliffe, *The mysteries of Udolpho* en *The Italian.* En *The monk*, de griezelroman van Matthew Lewis. *Frankenstein* van Mary Shelley dateert van 1818. Charles Maturin publiceerde in 1820 zijn veelgelezen *Melmoth the Wanderer.* Die boeken werden in hun tijd verslonden. Jane Austin dreef in haar roman *Northanger Abbey* min of meer de spot met de cultus van de gothic novel.

Dit genre brengt het terrein in kaart waar het fantastische zich aanvankelijk zal afspelen, en stelt de regels op voor een 'spel met de angst'. In geheimzinnige kasteelruïnes en duistere kloosters, op maanverlichte begraafplaatsen of in onherbergzame streken ontmoet de lezer griezelige monniken of nonnen, schurken met zware, donkere wenkbrauwen, skeletten en geesten die achter verborgen deuren of in half verteerde folianten een verschrikkelijk geheim bewaren. Of hij komt te staan voor een bovennatuurlijk aandoend mysterie dat de auteur ontraadselt op grond van natuurkundige theoriën... nadat hij eerst het smeulende bijgeloof heeft weten aan te wakkeren.

Grensverkeer

Geleidelijk komt het fantastische dichterbij, wordt het volkser. In Duitsland, waar Goethe in 1808 de *Faust*-sage nieuw leven heeft ingeblazen en de gebroeders Grimm en Wilhelm Hauff volkssprookjes hebben opgetekend, ontstaat vanuit de belangstelling voor het sprookje de romantische fantastische vertelling, in een meestal huiselijker omgeving dan die waar de gothic novel zich afspeelt, bij schrijvers als Tieck, Achim von Arnim en E.T.A. Hoffmann.

In de tijd van de Romantiek werd het genre algemeen beoefend, en door bijna alle belangrijke schrijvers. Het was nog niet in een reservaat voor de specialisten en de kenners en liefhebbers, zoals in onze tijd de science fiction.

Rond het begin van de negentiende eeuw is dan ook het moderne fantastische verhaal ontstaan, overtuigender dan het sprookje, en ook angstaanjagender.

Ook halverwege de negentiende eeuw verkeerde het publiek nog in een tussenfase. Over de spannende wisselwerking van middeleeuws bijgeloof, 'verlicht' gezond verstand en nieuwe theorieën aangaande hypnose, magnetisme en andere praktijken, schreef de Engelse auteur Lord Lytton in een voorwoord bij een verhaal: 'De mensen aanvaarden geen

naïeve verklaring voor vreemde verschijnselen als die waarvan sprake is in mijn verhaal - maar de wétenschap heeft nog geen nieuwe verklaring geleverd. De schrijver heeft dan ook vrij spel zolang de wetenschap het schimmenrijk nog niet van zijn betovering heeft beroofd.'

Dus juist het verdwijnen van het naïeve geloof bevordert de ontwikkeling van het fantastische.

De gespleten persoonlijkheid

De Romantiek werd gekenmerkt door gespletenheid. Goethe klaagde: 'Zwei Seelen, Ach! in meiner Brust!'

In *Der Sandmann* van Hoffmann (ongeveer 1820) wordt het bakerpraatje van de man die zand in de oogjes van kinderen strooit als ze niet gauw gaan slapen, voor de hoofdpersoon Nathaniel een obsessie die in dubbele gedaante verschijnt. Als Coppelius, de niet zo sympathieke vriend van zijn vader, en als de griezelige opticien Coppola. Met dit verhaal heeft Freud zijn studie over *Das Unheimliche* geïllustreerd. Hij duidt de door Coppola en Coppelius gemaakte kunstmens, Olimpia, als 'een van Nathaniel losgemaakt complex dat hem als persoon tegemoettreedt'. Hoffmann voelde dat zelf ook al aan. Hij spreekt in het verhaal van 'de innerlijk gespleten Nathaniel'. Freud constateert dat iets *unheimlich* wordt wanneer de grens tussen fantasie en werkelijkheid vervaagt, wanneer iets ons als werkelijk wordt voorgesteld dat we totdantoe voor fantastisch hebben gehouden.

Ook dit grensverkeer is het kenmerk van de romantische fantastische literatuur. Het gespleten personage weifelt tussen dag en nacht, tussen droom en werkelijkheid, bewust en onbewust, rede en bijgeloof. En de lezer volgt hem gefascineerd, zij het op enige afstand.

In al deze verhalen manifesteren zich duistere machten uit een onderwereld. De angstaanjagende tekens, die 'van genen zijde' lijken te komen, staan voor 'fantomen, spoken van het eigen ik', zoals Hoffmann lang voor Freud aangaf. Telkens opnieuw blijkt dat het in de negentiende-eeuwse fantastische literatuur gaat om een *inwendig* schimmenrijk. De ongrijpbare tegenstander kan niet worden bestreden, maar alleen beter begrepen, en wel als onze onafscheidelijke metgezel, onze dubbelganger, onze ziel.

Fantastische literatuur is de literatuur van de schaduw, van de keerzijde. Het schone, het goede, het redelijke en het gezonde van de klassieke auteurs is er vervangen door het kwaad, het lelijke, het krankzinnige, het ziekelijke, het duivelse. Daarmee voorziet dit soort verhalen in een behoefte die nog steeds niet helemaal is verdwenen.

Van alle kwaden waar het in deze literatuur om draait, is de waanzin de kern. Veel van deze verhalen spelen zich af op de rand van de krankzinnigheid - een ziekte die in de Middeleeuwen aan het werk van duivels werd toegeschreven. De fantastische vertelling is een afdaling in de hel gebleven waarbij de lezer schimmen ontmoet. Geesteszìek of niet, de romantische verteller worstelt met een identiteitsprobleem: bij zijn personages is de eenheid van de persoonlijkheid danig verstoord.

Jan Potocki

Een schitterend vroeg voorbeeld waarin een ‘split personality’ wordt beschreven is het boek van de Frans schrijvende Pool Jan Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, uit het begin van de negentiende eeuw.

In een van Potocki's verhalen wordt de verteller, Giulio Romati, in storm en regen door een jonge man naar het kasteel van de prinses van Monte Salerno gebracht. De jongeman verlaat hem aan de voet van de trap, en halverwege die trap treft hij een ongewoon mooie dame aan, die zegt: ‘Mijnheer Romati, mevrouw de prinses van Monte Salerno heeft mij opgedragen u te laten zien wat dit verblijf aan schoonheid biedt.’

Romati antwoordt dat hij vrij hoge verwachtingen mag koesteren aangaande de prinses, zo te oordelen naar een van haar hofdames. Hij vertelt: ‘Inderdaad was de dame die mij zou rondleiden van een volmaakte schoonheid, en ze zag er zo voornaam uit dat ik haar aanvankelijk voor de prinses zelf aanzag.’

Ze betreden de prachtigste zalen en vertrekken. Romati blijft telkens te lang naar de zin van de dame stilstaan bij al het moois dat hij te zien krijgt: ‘Mijnheer Romati,’ zei de dame na een poosje, ‘als u overal bij blijft stilstaan, komen we nooit tot een eind.’

Maar Romati blijft zijn ogen uitkijken. Ze lopen door naar een volière vol tropische vogels en zangvogels, en Romati treft er een tafel aan die voor hem alleen gedekt is.

‘Ach! mevrouw,’ zegt hij, ‘hoe kan men in zo'n goddelijk verblijf aan eten denken? Ik zie dat u niet aan tafel wilt gaan, en ik zou er niet toe kunnen besluiten alleen te gaan eten tenzij u zich verwaardigt mij te vertellen over de prinses die zoveel wonderbaarlijks bezit.’

De dame glimlacht welwillend, reikt hem het eten aan, gaat zitten en begint: ‘Ik ben de dochter van de laatste prins van Monte Salerno.’

‘Wie? U, mevrouw?’

‘Ik bedoel de prinses van Monte Salerno. Maar val me niet meer in de rede...’

En dan vertelt deze prinses, die tegelijk haar eigen hofdame is, haar levensgeschiedenis: ‘Ik was tien jaar... ik bedoel dat de enige dochter van de prins van Monte Salerno tien jaar was, toen haar moeder stierf.’

Dubbelgangers

In veel fantastische verhalen is sprake van een verdubbeling, of van een halvering. De twee kanten van de persoon bestaan gelijktijdig of afwisselend. Als ze gelijktijdig optreden is er sprake van dubbelgangers.

Bij de Duitse vroege romanticus Achim von Arnim treffen we in het verhaal *Isabella von Ägypten* uit 1812 een pop van klei, een vrouwelijke golem, een kunstmens, aan als dubbelganger. Het is een ingewikkelde novelle, een potpourri waarin allerlei vormen van volksgeloof, tal van sprookjes en legenden verwerkt zijn. Spoken, dubbelgangers, vermommingen, kunstmensen, toverboeken, griezelscènes bij nacht onder een galg en goud-maken zijn dooreengemixed, met daarbij zigeunerromantiek en nogal wat antisemitisme.

Hoofdpersonen zijn een zigeunerinnetje en de jonge Karel V. Maar de andere belangrijke personages komen allemaal uit sprookjes en legenden:

- een oude heks, die het op de onschuld van Isabella heeft voorzien
- een alruinmannetje - dat wil zeggen een mannetje dat is gegroeid uit een alruinwortel
- een levende dode, die heel smerig is maar voor veel geld kan zorgen
- en een golemvrouw: hier gaat het om een bewerking van de befaamde golemsage.

Golem Bella is een door een Poolse jood geschapen kunstmens, uiterlijk een evenbeeld van het voorbeeldige zigeunerinnetje Isabella, maar inwendig een en al slechtheid - ze is immers door een jood gemaakt - van aarde en toverij, en ze is gemaakt om zowel Karel V als het alruinmannetje te misleiden. Kortom het spiegelbeeld, het alter ego van de lieve echte Bella.

Ambrose Bierce

Dit was nog een tamelijk naïef, spookjesachtig verhaal. Een veel geraffineerder voorbeeld is te vinden bij de Amerikaanse schrijver Ambrose Bierce, die in 1842 werd geboren en in 1914 spoorloos verdween. De meeste van zijn verhalen zijn gruwelijk, maar niet onmogelijk. Hij heeft zijn verhaal *One of twins*, over een onontwarbare tweeling, geschreven in de vorm van een brief aan een zekere Mortimer Barr. Het begint zo:

'Je vraagt me of ik in mijn ervaringen als helft van een tweeling ooit iets heb opgemerkt dat niet te verklaren is door de natuurwetten zoals wij die kennen. Daarover zal ik je zelf laten oordelen. Misschien kennen wij niet allemaal dezelfde natuurwetten. Misschien ken jij er die mij niet bekend zijn, en wat dan voor mij onverklaarbaar is zou voor jou heel duidelijk kunnen zijn.

Je hebt mijn broer John gekend - althans, je kende hem wanneer je zeker wist dat ik er niet was; maar jij noch enig ander, meen ik, kon ons van elkaar onderscheiden als we op elkaar wilden lijken. Zelfs onze ouders konden het niet; het is het enige voorbeeld dat ik ken van een gelijkenis die zo sprekend was. Ik heb het over mijn broer John, maar ik ben er helemaal niet zo zeker van dat zijn naam niet Henry was en de mijne John.'

Dan volgt een gruwelijk verhaal waarin de ene helft van de tweeling voelt wat er met de ander gebeurt. Een verhaal met een schurk, die de broer doodslaat en zelf doodvalt wanneer hij diens broer, diens dubbelganger ontmoet en meent met een geest van doen te hebben.

Bierce weet bij de lezer een vreemd soort verwarring te stichten. Je zou het verhaal misschien kunnen opvatten als het relaas van een man die telepatisch, empatisch verbonden is met zijn tweelingbroer. Maar belangrijk is de mededeling die de verteller aan het begin doet: hij weet zelf niet weet wie van de twee hij is. Daaruit zouden we kunnen concluderen dat hij in de loop van het verhaal nu eens de een, dan weer de ander is - dat hij zijn eigen dubbelganger is. Het antwoord op de vraag welke natuurwetten daaraan eventueel ten grondslag kunnen liggen laat hij over aan de lezer, aan de vriend aan wie de brief is gericht. Bierces eigen antwoord op de vraag of de in dit verhaal vertelde gebeurtenis zou kunnen worden verklaard door al of niet bekende natuurwetten is in elk geval geen volmondig ja. De suggestie blijft dat de verteller een ‘split personality’ is en dat een identieke tweelingbroer inderdaad een ‘dubbelganger’ kan zijn, een denkbeeldige afsplitsing van de verteller, een ‘fantoom van het ik’, om met Hoffmann te spreken.

Portret

Dubbelgangers treden op in verschillende verschijningsvormen, in allerlei gedaanten, bijvoorbeeld als golem, als kunstmens van klei, maar ook als portret. Zo bij Nathaniel Hawthorne, in diens verhaal *The prophetic pictures*, over een schilder van wie men zegt dat hij niet alleen iemands gelaatstrekken schildert, maar vooral zijn geest en zijn hart. Hij legt geheime gevoelens en hartstochten vast. Hawthorne schrijft: ‘Sommigen, die bang waren voor een kunst die naar believen spoken kon voortbrengen en het aanzien van de doden te midden van de levenden kon laten bestaan, waren geneigd de schilder te beschouwen als een tovenaar, een beoefenaar van de zwarte kunst. Oude vrouwen in Boston beweren dat hij, wanneer hij bezit heeft genomen van iemands gelaat en gestalte, hen in elke gewenste handeling of situatie kan brengen - en dat portret zal profetisch zijn.’ Het verhaal gaat inderdaad over een profetisch portret.

Edgar Allen Poe heeft vaak over dubbelgangers geschreven. In *The oval portrait* is het portret dat de schilder maakt, voor hem belangrijker dan de geliefde, die sterft wanneer de gelijkenis volmaakt is. ‘Hij ziet niet dat hij de tinten die hij op het doek aanbrengt, haalt van de wangen van haar die naast hem zit [...] Een ogenblik stond de schilder in trance voor het werk dat hij had geschapen; maar het volgende moment begon hij te sidderen en verbleekte hij, en terwijl hij luid riep: “Dit is inderdaad het *Leven* zelf” wendde hij zich om naar zijn geliefde. Zij was dood.’

Hier is het portret de dubbelganger. Dat geldt ook voor de bekende roman van Oscar Wilde, *The picture of Dorian Gray.* Wanneer het geschilderde portret van Dorian Gray af is, roept de geportretteerde jonge Adonis: ‘Waarom moet het portret vasthouden wat ik moet verliezen? Elk moment dat voorbijgaat, ontneemt me iets en voegt iets aan dat portret toe. Ach, was het maar andersom! Kon het schilderij maar veranderen en bleef ik maar altijd zoals ik nu ben!’

Die perverse wens wordt vervuld. Gray gaat een liederlijk leven leiden, hij zaait ellende en verderf, maar behoudt zijn serene, mooie uiterlijk. Zijn degeneratie vindt plaats op het portret, dat hij op zolder achter slot en grendel heeft en dat steeds meer op een sater gaat lijken. Het loopt uit op een moord (op de schilder) en een zelfmoord. Hij steekt zijn dolk in het schilderij. Bedienden treffen een schitterend portret aan, en op de grond een dode in avondkleding met een mes in zijn hart. Verwelkt, gerimpeld en afgrijselijk om te zien. Pas nadat ze zijn ringen hadden onderzocht herkenden ze wie hij was.

Jekyll en Hyde

Het echte en het namaakpersonage kunnen gelijktijdig bestaan, maar vaak ook wisselen ze elkaar af. Het beroemdste voorbeeld van zo'n wisselvallig personage vinden we in

Stevensons *Strange case of dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886). Dr Jekyll heeft een drankje gebrouwen dat een verdubbeling van zijn persoonlijkheid teweeg brengt, een splitsing tussen de goede en de boosaardige component. Die verdubbeling is ook fysiek: hij wordt onder invloed van de drank een weerzinwekkend individu, Hyde. Hij raakt verslaafd aan die drank, laat zich dan leiden door zijn laagste instincten en begaat zelfs een moord: het lukt hem bijna niet de verdubbeling teniet te doen. Wanneer hij de situatie niet meer in de hand heeft, pleegt hij zelfmoord om aan arrestatie te ontkomen.

Edgar Allen Poe

Soms kan de lezer niet meer onderscheiden wie de echte is en wie de kopie, zoals bij Bierce, en of er eigenlijk wel echt sprake is van een dubbelganger, of dat de hoofdpersoon zich alleen maar een dubbelganger voorstelt. Edgar Allen Poe schreef zo'n verhaal: *William Wilson* (uit 1839), min of meer een voorloper van Stevensons *Jekyll and Hyde*, een onthutsend verhaal over een dubbelganger, een zekere William Wilson, alter ego van de verteller, die ook William Wilson heet. De dubbelganger roept bij de verteller ‘fantastische, verwarde en elkaar verdringende herinneringen’ op ‘aan een tijd dat de herinnering zelf nog niet geboren was’, en de ene Wilson valt uiteindelijk geheel samen met de andere. William Wilson is de beste van de klas, op een na, die andere William Wilson. Zijn rivaal, die door sommigen voor een verwant wordt aangezien, geeft hem raad in de vorm van toespelingen. Maar William schrikt op een gegeven moment, als hij zijn dubbelganger een streek wil leveren, zozeer van de gelijkenis dat hij van school vlucht. Op Eton, zijn volgende school, gaat hij zich te buiten aan slemppartijen. De andere William Wilson verschijnt met een waarschuwende vinger. Hij gaat studeren in Oxford, en daar leidt hij een losbandig leven. Hij gaat vals spelen en wordt ontmaskerd door William Wilson. Dan vertrekt hij naar Parijs, naar Rome, Wenen, Berlijn, Moskou, Egypte, en overal wordt hij in zijn snode plannen gedwarsboomd door William Wilson. In Rome zit hij tijdens het carnaval achter de vrouw van zijn gastheer aan. William Wilson is ook aanwezig, in dezelfde vermomming. Ze duelleren en hij doorsteekt William Wilson. Iemand wil de deur openen die op slot zit. En dan eindigt Wilson zijn relaas met de woorden: ‘Het korte ogenblik dat ik mijn ogen afwendde was voldoende om naar het scheen een verandering aan te brengen aan het verste einde van de kamer. Een grote spiegel - althans zo kwam het me voor in mijn verwarring - stond nu waar er eerst geen te zien was geweest; en toen ik er dodelijk verschrikt naar toe liep, kwam mijn eigen verschijning, maar lijkbleek en met bloed besmeurd, mij wankelend tegemoet. [...] Zo leek het, maar was het niet. Het was mijn tegenspeler... mijn volmaakte evenbeeld, maar Wilson fluisterde niet meer, en ik had kunnen denken dat ik zelf sprak toen hij zei: ‘Je hebt gewonnen, ik geef me gewonnen. Maar van nu af aan ben jij ook dood - dood voor de Wereld, voor de Hemel en voor de Hoop! In mij bestond jij - en door mijn dood heb je, zoals je ziet in dit beeld, je eigen beeld, jezelf vermoord.’

Hij heeft zijn betere ik vermoord.

Dostojevski

Dostojevski heeft een even realistische als fantastische roman geschreven die *De dubbelganger* heet. Een zekere mijnheer Goliadkin ligt nog wat in bed te soezen tussen waken en slapen, tussen werkelijkheid en droom. (*Dit is een belangrijk detail.*) Daarna staat hij op, kijkt tevreden in de spiegel, kleedt zich zorgvuldig en gaat per koets op weg naar kantoor. Hij wordt ingehaald door een equipage met zijn afdelingschef, die hem ziet. Had hij moeten groeten? Moet hij er straks iets over zeggen? Toegeven dat hij het was, of niet? Of, zoals hij overweegt, 'doen alsof ik het niet was, maar een andere heer, die sterk op mij lijkt? ... Ja, ja, ik ben het werkelijk niet, - ik ben het niet en daarmee uit.'

Hij weet dus niet meer wie hij is, en wil plotseling een bezoek aan zijn dokter Krestjan Ivanovitsj brengen. Daar maakt hij een overspannen indruk. 'U moet meer verstrooiing

zoeken,' zegt de dokter, 'een heel ander leven leiden en ook uw karakter in bepaalde opzichten veranderen.' Maar Goliadkin praat over vijanden, en hij maakt een paranoïde indruk. Zegt dat hijzelf recht door zee is, dat hij geen intrigant is en dat hij daar trots op is.

Mijnheer Goliadkin is uiterst verward. Hij gaat enorme inkopen doen, en bestelt zelfs een heel ameublement.

Dan volgt een grote vernedering: hij is uitgenodigd voor een diner, maar wordt niet toegelaten. Daarna wil hij zichzelf ontvluchten, ophouden te zijn.

's Nachts ontmoet hij een voetganger: 'De voetganger was algauw in de sneeuw verdwenen. Ook hij had grote haast, ook hij was net als mijnheer Goliadkin gekleed en van hoofd tot voeten ingepakt, en ook hij trippelde net als onze held met snelle pasjes [...]' In het licht van een lantaarn ziet hij hem even later opnieuw: 'Hij herkende deze man, ja nu wist hij hij bijna zeker dat hij hem herkende. Had hem al vaak gezien, kort geleden nog... wist hoe hij heette, maar had voor geen goud willen toegeven dat die man zo en zo heette. Hij voelt zich als aan de rand van een afgrond, terwijl de aarde onder zijn voeten in beweging komt... de afgrond trekt hem steeds sterker aan, totdat hij ten slotte zelf in de diepte springt en zo zijn ondergang bespoedigt.

De onbekende gaat zijn huis, zijn kamer in, gaat op zijn bed zitten en knikt hem vriendelijk toe. 'Deze onbekende was geen ander dan hij, mijnheer Goldiadkin zelf, - weliswaar een andere mijnheer Goliadkin, maar toch een die in elk opzicht net als hijzelf was...'

Op kantoor krijgt een nieuweling een plaats toegewezen tegenover mijnheer Goliadkin. Het is Goliadkin zelf, 'niet die mijnheer Goliadkin die met open mond en opgedroogde pen in de hand op zijn stoel zat,' nee, een andere mijnheer Goliadkin, een heel andere, maar niemand zou kunnen zeggen 'wie het origineel was en wie de kopie'. Die man blijkt dan ook een naamgenoot. Misschien een broer of een familielid? Goliadkin spreekt hem aan, biedt hem gastvrijheid, drinkt met hem. Grote verbroedering, ze zullen alles samen doen, komplotten smeden, intrigeren. Maar de volgende dag is Goliadkin junior kil tegen hem, lomp zelfs. Daarna joviaal. 'Komplotten zullen we smeden!' roept hij. Junior maakt zich populair bij de collega's. Hij gaat ook bij de excellentie, de grote baas, mooi weer spelen met het werk van Goliadkin senior en diens akten en eerlijke naam misbruiken om door de excellentie te worden geprezen! Junior eet in een restaurant op kosten van senior. Hij staat daar bij de deur die senior voor een spiegel heeft gehouden. Niemand ziet hem zeker, denkt senior. Junior intrigeert kortom op allerlei manieren tegen senior.

Petroesjka, Goliadkins knecht keert zich van hem af: 'Ik ga met goede mensen om... Goede mensen leven eerlijk, goede mensen zijn niet achterbaks, en ze zijn nooit dubbel...' Een koetsier weigert twee gelijke personen te vervoeren. 'Een goed mens zorgt ervoor, eerlijk te leven en komt nooit dubbel voor.'

Dostojevski's commentaar: 'We kunnen wel zeggen dat de gebeurtenissen van gisteren mijnheer Goliadkin tot in de diepste kern van zijn *ik* geschokt hebben.'

Iemand anders neemt op kantoor, waar hij door zijn collega's ijzig wordt ontvangen, zijn plaats in. Junior zet hem te kijk tegenover die collega's: 'En met wie wilde u zo sluw allemaal intriges op touw zetten?' Hij zou ook tal van fatsoenlijke dames hebben verleid. De verwarring wordt steeds groter. Op een gegeven moment ziet hij overal kopieën van zichzelf. Toch komt Goliadkin op een feestje terecht in het huis waar hij eerst is weggestuurd. Hij wordt er heel vriendelijk ontvangen. Er wordt op iemand

gewacht. Dan komt zijn dokter, Krestjan Iwanowitsj. Goliadkin wordt in een koets gestopt. Hij meent: ‘Dat is Krestjan Iwanowitsj niet! Wie is dat? Of is hij het toch? Hij! Dat is Krestjan Iwanowitsj, maar niet die van vroeger, maar een andere, een verschrikkelijke Krestjan Ivanovitsj...’

De dokter stelt hem gerust: ‘U krijgt van de Staat een woning met verwarming, verlichting en bediening...’

Onze held grijpt naar zijn hoofd. O wee. Daar had hij al een hele tijd een voorgevoel van gehad! ...

Deze roman uit 1846 blijft kryptisch. Je zou hem kunnen uitleggen als een boek over een man met een gespleten bewustzijn. Een studie van verergerende achtervolgingswaan. Een

held met minderwaardigheidsgevoelens wil zich voor zichzelf verstoppen, voor de keerzijde van zijn geldingsdrang en dat leidt tot de waanvoorstelling dat een ander, die beter is, zijn plaats in het leven en in zijn werk heeft ingenomen. In de overtuiging dat slechts een van hen beiden mag bestaan, raakt hij met hem in een strijd op leven en dood verwikkeld. Op het hoogtepunt van de psychose ziet de held overal Goliadkins opdoemen, dan verandert de dubbelganger in een véélganger, en komt de held in het gekkenhuis terecht.

Duistere driften

Dostojevski's beschrijvingen van complexen en daaruit voortkomende waanvoorstellingen lopen vooruit op de wetenschappelijke psychoanalyse.

Waar staat dat alter ego voor? Voor de duistere driften, het beest in de mens? Voor het geweten?

In de loop van de negentiende eeuw werd het onverklaarbare ten dele ingepast in de natuurwetenschap. En tegen 1900 was de fantastische literatuur definitief overgelopen van de mythologie naar de psychologie. Bierce richt zijn brief niet voor niets aan een psycholoog. Freud had het beangstigende, het verwarrende, het ‘Unheimliche’ van het fantastische verhaal herleid tot animisme, magie, gedachtekracht, doodsdrift en castratieangst. Hij beschouwde het spook als iets dat verdrongen is, maar in vermomming terugkeert. *Le revenant.* Zo kan een portret een spook zijn, dat zagen we bij Hawthorne en bij Oscar Wilde. Een spook is een dubbelganger waarin iemand voortleeft om iets recht te zetten namens de overledene.

De afgronden van de fantastische literatuur worden aan het eind van de negentiende eeuw gepeild door de dieptepsychologie. Na Freud zal het fantastische niet meer zijn zoals het geweest is. Wanneer het spook zijn ware gedaante toont, doet die verdacht veel denken aan ons eigen spiegelbeeld. *Mein eig'nes Gesicht!* Spoken vertegenwoordigen het verdrongene dat terugkeert, het geweten.

Fantastische literatuur gaat dan ook eigenlijk altijd over die bleke metgezel, over jezelf tegenkomen.

In het begin van de twintigste eeuw hoefde men niet meer terug te grijpen op duivelse machten om over mysterieuze geestesziekten te kunnen spreken, en ook niet op vampiers om de aantrekkingskracht van lijken of de angst voor de doden duidelijk te maken. Freud heeft de fantastische literatuur - in het bijzonder die van Hoffmann - geduid, en afgedaan als de sublimatie van onbewuste driften; zijn volgelinge Marie Bonaparte heeft Edgar Allan Poe gepsychoanaliseerd. De duivel is ontslagen, het demonische tijdperk is voorbij.

De fantastische vertellingen uit de negentiende eeuw lopen vooruit op de psychologie van het onbewuste, het onbekende ik dat waarschuwend opdoemt, de innerlijke gespletenheid die demonische dubbelgangers oproept. Ze vormen het strijdtoneel van het gevecht tussen rede en droom, tussen lichaam en ziel. Hun materiaal is de angst voor de dood en voor de doden, die de levenden wijzen op het feit dat ook zij sterfelijk zijn, en die hen zelfs mee willen sleuren in het graf. De vampiers, de dubbelgangers schreeuwen om medeplichtigen, ze smeken om de solidariteit van de levenden.

Het schimmenrijk blijkt zich uiteindelijk binnenin de personages, binnenin de schrijver, de lezer te bevinden. Vampier, geestverschijning of dubbelganger, allemaal wijzen ze de negentiende-eeuwse lezer op iets dat hij liever niet wil weten. Op zijn duistere driften. Maar ook wie deze verhalen nu leest, zal zich door de realistische milieuschildering en karaktertekening kunnen verplaatsen in de tijd van vóór de Verlichting. Voor de Elektrische Verlichting.

Wij geloven niet meer in spoken, maar wel in datgene wat ze onthullen wanneer ze hun witte lakens afwerpen. Eigenlijk lezen wij die verhalen niet anders dan Madame Du Deffand, die al in de achttiende eeuw verklaarde: ‘Ik geloof niet in spoken, maar ik ben er wel bang voor.’

August Hans den Boef

De constructie van een vegetarisch monster

Frankenstein van Mary Shelley tot Kenneth Branagh en verder

Blij U te ontmoeten, meester.
Ik was de slaaf van Uw verbeelding,
die steeds van Uw geheugen
de sleutels heeft bewaard.
Vaarwel, U hebt mij niet meer nodig.
Precies een uur geleden
bent U gestorven.
(Uit Paul Snoek, *Frankenstein*, 1973)

Een romantisch verhaal dat aan het eind van de achttiende eeuw speelt. Er was eens een rijke aristocraat in Parijs, De Lacey, die zaken ging doen met een bevriende Turkse handelaar aldaar. Door een anti-moslimcomplot belandt deze compagnon in de gevangenis, maar De Lacey's zoon Felix, die liefde heeft opgevat voor de dochter van de Turk, Safie, zorgt voor zijn ontsnapping. Een drieste daad die de familie De Lacey dwingt om in ballingschap te gaan op het Duitse platteland, met achterlating van al hun bezittingen. Daar leiden ze een armoedig bestaan in een boerenstulpje; Felix en zijn zuster Agatha ploeteren op het land om wat voedsel te vergaren en de oude man, die blind is, speelt af en toe wat op zijn gitaar om hen op te vrolijken terwijl ze op nieuws van de Turk wachten. Deze blijkt echter onbetrouwbaar en ondankbaar bovendien. Hij vertrekt naar zijn geboorteland.

Diepe wanhoop maakt zich van het één-oudergezin meester, want er dreigt bovendien een hongerwinter. Dan is er opeens een goede geest die hen 's nachts brandhout en voedsel verschaft en hun geluk kan helemaal niet op als plotseling Safie verschijnt. Het meisje, dat een christelijke moeder had, wenst niet een onderworpen bestaan in het Ottomaanse rijk te leiden. Ze heeft zowaar haar sieraden en andere kostbaarheden meegenomen. Het paar trouwt en er heerst welvaart en geluk in het stulpje. De blinde oude speelt gitaar, Agatha zet de bedienden aan het werk en Felix leert Safie Frans.

Kunstgreep

Het bovenstaande is geen verhaal van Chateaubriand, maar een deel van *Frankenstein or the Modern Prometheus*, de roman die Mary Shelley in 1818 publiceerde. Want het was vanuit het belendende varkenskot dat het door Frankenstein gecreëerde monster maandenlang de familie De Lacey beloerde en Frans leerde, gelijk met Safie. En het genoeglijk familieleven zou beëindigd worden doordat het monster zich een keer met de blinde gitaarspeler verstout te onderhouden, een samenzijn dat ruw wordt verstoord door de kinderen die het afzichtelijke monster wegjagen. Wat zou er zijn gebeurd als zij het monster liefderijk hadden opgenomen? Als ze de goede geest hadden beloond voor de manier waarop zij door de winter waren geholpen? Het monster was immers van het gezin gaan houden en dit harmonieuze gezin was een rolmodel voor hem geworden. Nu is het monster rancuneus - het had ook al eens een

meisje van de verdrinkingsdood gered en was daarvoor toen beloond met stenen - en het legt het huisje in de as, vertrekt richting Genève om te gaan moorden, met Frankensteins kleine broertje als eerste slachtoffer.

Waarom kennen weinig mensen deze passage? Het was een kunstgreep die Mary Shelley nodig had om de educatie van het monster aannemelijk te maken. Het was geen goede greep en de bewerkers, scenarioschrijvers en pasticheurs die na haar met *Frankenstein* aan de slag gingen, besloten het verhaal weg te laten of te reduceren tot een trio Duitse boeren: een sappelend jong echtpaar en hun

blinde (de handicap is nodig: de oude kan zo niet zien hoe lelijk het monster is) vader die fluit speelde. Oude, blinde Duitse boeren schijnen een voorkeur te hebben voor het fluitspel. Dat het loerende monster op deze manier Duits leerde spreken en geen Frans, vormde geen probleem, integendeel. Maar daarover straks.

Nu een ander verhaal dat wederom aan het eind van de achttiende eeuw is gesitueerd, maar ditmaal op de Britse eilanden, een van de kleinere Orkneys om precies te zijn. Daar werkt een buitenlander in een afgelegen hut, vooral des nachts. De lezers weten wat hij daar uitspookt: uit de onderdelen van verschillende dode vrouwen construeert hij een nieuwe dame die hij volgens een elektrisch procédé tot leven wil wekken. Ze weten ook dat hem zoiets al een keer is gelukt, namelijk met het monster dat in de buurt afwacht tot de geleerde hem zijn beloofde bruid aflevert. Maar als het zijn nieuwsgierigheid een keer niet in bedwang kan houden, boezemt het Frankenstein zo'n weerzin in dat de geleerde de bruid weer demonteert en in een bootje de zee opvlucht. Daar raakt hij uit de koers en belandt in Ierland, waar hij in de gevangenis wordt gezet onder de beschuldiging zijn boezemvriend te hebben vermoord.

Hebben we hier met een *Frankenstein*-pastiche te maken? Eén van het type dat het verhaal verplaatst naar Engeland, dat weleens door Heine ‘Frankensteins Insel’ schijnt te zijn genoemd? Neen, ook hier hebben we te maken met een passage uit het origineel die onbruikbaar was voor de navolgers.

Een andere passage, die slechts door weinigen is overgenomen, maar wel door de Britse acteur-regisseur Kenneth Branagh in zijn recente film *Mary Shelley's Frankenstein* is verwerkt, is het begin en het slot in het onverbiddelijke Poolijs.

Massacultuur[1.]

Het origineel moge het resultaat zijn van een wedstrijd waaraan behalve het (latere) echtpaar Shelley ook de vermaarde Byron deelnam, evenals diens secretaris en lijfarts Polidori, die bij deze gelegenheid het klassieke vampierverhaal schreef; de auteur mag de dochter zijn van de onorthodoxe denker William Godwin en de protofeministe Mary Wollstonecraft, het monster mag op de hoogte zijn van het werk van Milton, Goethe en Plutarchus en een ander personage met dat van Coleridge: Frankenstein is voorgoed een van de ikonen van de hedendaagse massacultuur geworden.

Mary Shelley

De associatie die de meesten bij de naam Frankenstein hebben, is nu eenmaal die met de zombie met het elektrodenblokhoofd en de grafstem die af en toe een monosyllabisch woord uitstoot, sloffend op gruwelijke klompschoenen: Boris Karloff. In de constructie van de *Frankenstein*-mythe hebben twee Hollywoodfilms met Karloff in de hoofdrol een cruciale rol gespeeld: *Frankenstein* en *The Bride of Frankenstein*, respectievelijk uit 1931 en 1935. Die films hebben allerlei passages uit het boek genegeerd en nieuwe elementen aan de mythe toegevoegd. Hierna zijn er maar weinigen geweest die om deze ‘standaards’ heen durfden wanneer ze zich zelf met *Frankenstein* bezig hielden, zeker niet als ze zich bewogen in één van de hoeken van de massacultuur: pulp, strip, beeldscherm.

In een andere associatie is Frankenstein gereduceerd tot een soortnaam, het synoniem voor nietsontziende, ambitieuze technocraten: Joachim Sickbock uit de Tom Poes-verhalen. Vooral Amerikanen zijn gek op de term ‘frankensteins’ in relatie tot nuttige voorzieningen als donorcodicils, doodsbang als ze zijn dat een frankenstein hun lichamen versnijdt zodat zij incompleet de dag des oordeels moeten vieren.

Misschien heeft deze angst ook te maken met de oude angst voor de *bodysnatchers*, die er in de vorige eeuw toe leidde dat Schotten de begraafplaatsen in hun dorpjes als forten lieten ommuren. Er zijn immers ook nog steeds mensen die testamentair hebben laten vastleggen dat er na hun dood een staak door het hart moet worden gedreven.

Volgens Kenneth Branagh geldt de naam Frankenstein als een metafoor in bijvoorbeeld de discussie over genetische manipulatie en over de grenzen van wat de mens met leven mag uithalen.

Duitsch

Er bestaat dus een groot verschil tussen het beeld dat de massacultuur van Frankenstein presenteert en de roman die daarvan het uitgangspunt vormt. Hoe is die constructie van de *Frankenstein*-mythe precies tot stand gekomen? Laat ik beginnen met de bouwstenen uit de roman zelf.

‘The Adams Family’

Shelley's *Frankenstein* bestaat ruim 175 jaar en wordt nog regelmatig herdrukt. Maar of het boek veel is gelezen, blijft de vraag. Volgens de Nederlandse auteur Willem Brakman is de roman ‘veel geciteerd, weinig gelezen en vreemd genoeg bekend als een van de hoogtepunten [van de gotiek].’

De tragiek van Shelley's roman lijkt me dat het boek al zo snel aan het oog ontrokken is door de vele bewerkingen die ervan zijn gemaakt. De roman is bedolven onder de toneelversies, pastiches en parodieën, verfilmingen en stripversies; de eerste dateren al van kort na de tijd van verschijnen. Afgezien van al dan niet literaire commentaren van Christopher Isherwood, H.C. Artmann, Camilla Paglia en Willem Brakman, echoot het thema door in het werk van auteurs als Marten Toonder, George Bernard Shaw en Carlo Collodi. Pinocchio is natuurlijk een monster van Frankenstein, evenals Elisa Doolittle. En de succesvolle griezelfilm *The Adams Family* is evenzeer schatplichtig aan Shelley's roman, maar dat merken wij allang niet meer. Zo vergeleek

men *The Waterworks*, de onlangs verschenen roman van E.L. Doctorow, met het werk van Edgar Allan Poe en ontging eenieder kennelijk de invloed van Shelley.

Het meest verhelderende commentaar dat ooit op *Frankenstein*-mythe is gegeven, vind ik nog steeds Mel Brooks' *Young Frankenstein*, een parodie in filmvorm, die uit 1974 dateert. Door zijn systematische overdrijving laat Brooks zien wat er nu precies zo deprimerend is aan de Frankenstein-films: ze zijn zo 'Duitsch'. De waanzinnige baron en professor Viktor von Frankenstein met zijn pseudo-Duitse accent die in een voorvaderlijk gotisch kasteel huist, geassisteerd door een gebochelde knecht, begraafplaatsen leegrooft om een monster te construeren en dat vervolgens met

behulp een gigantisch onweder tot leven wekt.

En dat terwijl *Frankenstein* op en top British is, niet 'Duitsch' en niet Amerikaans. Het hele verhaal, begin en slot, wordt in de eerste persoon door een Brit verteld: kapitein Robert Walton die met een schip vanuit Archangelsk de noordelijke doorvaart probeert te vinden (en net als Willem Barentz vast komt te zitten in het ijs). Walton schrijft brieven aan zijn zuster, mrs Saville, in Engeland en noteert vervolgens het levensverhaal van Frankenstein voor haar. Tot verbazing van Walton en zijn bemanning waren er plotseling twee wezens in de onherbergzame Arctische wildernis opgedoken, het monster en zijn achtervolger Frankenstein, en nadat de geleerde eindelijk bij zijn voorvaderen is verzameld, noteert Walton het leed en de spijt van het monster. Deze Walton hebben de meeste verfilmers genegeerd, evenals de 'Engelse' passage die ik hierboven aanstipte. Frankenstein wil de tweede keer minder fouten maken en vertrekt voor aanvullende studie naar het land waar de moderne natuurwetenschappen volgens hem het verst zijn gevorderd. En waar kan dat in de ogen van Shelley elders zijn geweest dan in het goede oude Engeland?

Dat we Frankenstein toch maar niet 'Duitsch' zouden vinden, zet Shelley bij de herziening van haar roman in 1831 (waarover straks meer) nog eens aan. De Zwitser Victor Frankenstein (zonder von) die francofoon opgroeide bij het Meer van Genève aan de voet van de imposante Mont Blanc, blijkt in de versie van 1831 bovendien in Napels geboren tijdens een uitstapje van zijn ouders, en zijn latere echtgenote Elisabeth zelfs een volbloed Italiaanse met de achternaam Lavenza.

Een belangrijk deel van de ons bekende *Frankenstein*-receptie is afkomstig uit Amerika en dat heeft invloed op het beeld van het fenomeen gehad omdat Amerikanen over sommige details wat tuttig kunnen doen.

Zo heette de auteur officieel nog niet de echtgenote van Percy Shelley toen ze in de regenachtige zomer van 1816, achttien jaar oud, met de dichter Shelley in de door Lord Byron gehuurde Geneefse villa Diodati verbleef en aldaar aan de wedstrijd 'Wie schrijft er de aardigste *gothic tale*?' deelnam. De wettige mevrouw Harriet Shelley verbleef op dat moment in Londen en Mary Godwin is pas later met de dichter getrouwd. Waarover Amerikanen ook niet graag spreken is het atheïsme van Byron en zijn gezelschap (en het atheïsme van Frankenstein).

Die maritale details zijn belangrijk omdat ze ook voor de auteur zelf een rol speelden. In 1831 heeft ze, zoals gezegd, haar roman herschreven, er wat foutjes uitgehaald en wat elementen aan toegevoegd. In dat jaar was ze immers de alom geachte weduwe Shelley en niet meer de jeugdige bohémienne Mary Godwin die met een beginnende jonge dichter was weggelopen. Die gewijzigde status heeft een aantal veranderingen bepaald. Zo schrijft ze in het nieuwe voorwoord over de dichter in 1816 als haar 'husband'. Verder wijzigde ze in het verhaal de status van Frankensteins latere echtgenote Elisabeth. In de eerste editie van 1818 was die nog het nichtje van Victor. Dertien jaar later was Shelley bang dat de relatie als incestueus zou worden opgevat (Percy en zij waren eertijds door het thema incest gefascineerd) en maakte zij van Elisabeth een weesmeisje. Ook enige radicale ideeën over opvoeding heeft zij in de latere druk afgezwakt; hetzelfde deed zij met het atheisme van haar protagonist, alleen al door in haar voorwoord respect aan de Schepper te betuigen (en met deze 'Creator' bedoelt ze echt niet Frankenstein).

Idealisme

Ze had in 1818 haar roman opgedragen aan haar vader William Godwin, die er overigens bij zijn bespreking vanuit ging dat het een produkt van zijn schoonzoon was. Die had wel het voorwoord geschreven en zijn vrouw aangeraden met de Poolzee-hoofdstukken te beginnen ter verhoging van de dramatische spanning. In zijn, na zijn dood gepubliceerde, bespreking prijst Percy Shelley vooral deze dramatische kunstgreep.

Er is een controleerbare bron voor de landschapsbeschrijvingen: de tour van de Shelleys door Frankrijk, Zwitserland en langs de Rijn via Rotterdam terug naar Engeland, zoals beschreven in haar roman, is door Mary Shelley

ook afzonderlijk vastgelegd. De ideeën van het monster zijn teruggevoerd naar die van Shelley's vader, evenals haar visie op de opvoeding naar die uit haar moeders werk. Maar de essentie van *Frankenstein* was van haarzelf, ontstaan - zoals ze dat in haar nieuwe nawoord in 1831 vertelde - uit een droom:

> I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together. I saw the hidious phantasm of a man stretched out, and then, on the working of some powerfull engine, show signs of life, and stir with an uneasy half-vital motion [...] His succes would terrify the artist; he would rush away from his odious handiwork, horror stricken.

Belangrijk is dat *Frankenstein* niet het verhaal is van een doorgeslagen technocraat, een *mad professor* die met een leger van onverslaanbare zombies de wereld wil overheersen, of in het minst ongunstige geval, van een megalomaan die de consequenties van nieuwe technologieën niet wil overzien.

Victor Frankenstein is een Zwitserse student die in het Duitse Ingolstadt zijn monster in elkaar zette en tot leven wekte. Op zolder bij een hospita en niet in zijn voorvaderlijk kasteel (dat kasteel is door Hollywood bedacht, net als de doctorstitel, baronie en professoraat). En zoals het een goed academisch klimaat betaamt: de jonge Frankenstein ontmoet op de Alma Mater ook een mentor, de onorthodoxe professor Waldman.

Zijn theoretische achtergronden ontleent Frankenstein dan ook niet aan de tijdgenoten die wetenschappelijk het meest waren gevorderd, maar aan alchemisten als Albertus Magnus, Agrippa en Paracelsus, die naar de schitterende naam Theophrastus Bombastus von Hohenheim luisterde. Alchemisten. En hij handelt evenmin uit een persoonlijke ambitie. Eigenlijk is Frankenstein een Don Quichot die zich immers het hoofd op hol laat brengen door ‘supernatural tales’, zoals Shelley stelt.

Neen, Frankensteins drijfveer is het romantische idealisme om de mensheid gelukkiger te maken door de kans op ziekte en dood te verminderen. Zoals Prometheus ooit het vuur aan de mensheid schonk en daarvoor werd gestraft. Frankenstein is daarom een tragische figuur, die zijn fout te laat inziet, die vervolgens wil herstellen en juist probeert om het ontstaan van zo'n onoverwinnelijk superras te verhinderen. Even tragisch is het monster, door zijn ‘vader’ op de wereld gezet en direct weer verstoten. Eenzaam en verafschuwd door de mensheid, terwijl het toch de vegetarische beginselen is toegedaan.

Paracelsus

Deze thematiek wordt vaak genegeerd. Zo stelt Camilla Paglia in het vorig jaar verschenen *On Vamps & Tramps* dat zij bij het boek en de verfilmingen aanvankelijk zulke identificatieproblemen ondervond met de gespleten *personae.* In Dr (sic) Frankenstein voelde zij het afstandelijke wetenschappelijke bewustzijn, het koele observerende oog waarmee ze als kind het menselijk gedrag observeerde. In het monster voelde zij haar vervreemde seksualiteit en in de brute kracht en de psychische isolatie van het monster herkende zij de romantische manier waarop zij zich tegen de conformistische samenleving afzette.

Maar *Frankenstein* is geen *Dr Jekyll & Mr Hyde.* Bovendien heeft Paglia het over de filmtraditie en negeert ze de roman.

Boris Karloff als het Monster van Frankenstein

Andere Amerikaanse interpretaties stellen klakkeloos dat Shelley inspiratie putte uit de miskramen die ze beleefde, lezen het monster als metafoor voor de Franse revolutie of voor het dreigende Engelse proletariaat.

Films

Volgens Willem Brakman is het begrijpelijk dat verfilmers Shelley's uitweidingen negeren, omdat zij de zwakkere delen van de roman uitmaken: ‘Frankenstein is een zwak boek: zwak zijn de inleidende brieven, zwak het breed uitgesponnen relaas van Frankensteins opvoeding [...] vooral de verhalen in de verhalen werken vermoeiend [...] zwak de eindeloze tocht door Engeland. Al deze compositorische fouten trekken het verhaal dun en ijl uit elkaar’.

De Karloff-versie van regisseur James Whale uit 1931 was overigens niet de eerste. Al in 1910 vervaardigde de studio van Thomas Edison er een. Amerikanen zijn gek op Karloff, Europeanen blijven een stuk nuchterder onder zijn verrichtingen. Zo stelt Brakman dat het weerzien hem niet meeviel: ‘zonder horror, zonder terror balanceerde ik op de rand van de verveling en probeerde om de tijd te doden argumenten te vinden om mijzelf de film weer aan te praten.’

Die argumenten zijn er nauwelijks, ook de Karloff-film blijft tamelijk kitscherig. En de slappe aftreksels ervan, waarin Karloff tot in 1958 (dan in de rol van Frankenstein!) zou spelen, zijn honderd maal deprimerender. Zijn definitieve rol speelde hij overigens in 1968, in Peter Bogdanovitch' debuut *Targets*, niet als monster maar als zichzelf: een oude acteur die zich nog een keer voor zijn monsterrol schminkt, terwijl een waanzinnig geworden Vietnamveteraan vlak buiten de kleedkamer aan het moorden slaat. Een prachtig contrast: de eigentijdse horror uit 1968 die de griezel uit het verleden doet verbleken.

De Golem

De filmversie uit 1931 heeft dan ook betrekkelijk weinig bouwstenen aan het boek van Shelley ontleend, veel meer aan de groteske *Frankenstein*-traditie die inmiddels op het toneel was ontstaan en aan de legende van de Golem, de lemen zombie die door Rabbi Löw

tot leven gewekt het nachtelijke Praag onveilig placht te maken.

Lon Chaney in ‘The Hunchback of the Notre Dame’

Het hevige onweer dat het monster tot leven bracht omdat het nodig was waar Frankensteins apparatuur tekort schoot, is een volgende bouwsteen die de Karloff-film toevoegde, net als de knecht Fritz, die misschien ontleend is aan de film *The Hunchback of the Notre Dame* (niet die met Charles Laughton, maar een eerdere uit 1923, met Lon Chaney). Deze gebochelde assistent zorgt er eveneens voor dat hij en zijn ‘meester’ in de *Frankenstein*-mythe voortaan de rol van lijkenrovers zullen spelen. Fritz krijgt nog een andere rol: met ingang van de Karloff-film zal de knecht door onhandigheid het monster het brein van een misdadiger verschaffen. Hierdoor werd het karakter van het monster nogal versimpeld. Een geliefde bouwsteen die Karloff-regisseur Whale aan de mythe heeft toegevoegd is de scène van het monster en een meisje bij een vijver. Ze gooien bloemblaadjes in het water en het monster laat zich zo meeslepen door de pret daarin dat hij de kleine meid erachteraan werpt. Het meisje verdrinkt (maar dat knippen Amerikanen er soms uit bij de vertoning). Zoals ik hierboven heb gesteld, redde het monster in de roman van Shelley juist een meisje uit het water en werd het daarvoor door ondankbare dorpelingen gestenigd.

Whale's film leek een flop te worden. Er waren twee scenaristen nodig voordat het script wat voorstelde. Bovendien weigerde Bela Lugosi, die een jaar tevoren roem had vergaard als de eerste echte Dracula, de rol van het monster. Boris Karloff (de artiestennaam van William Henry Pratt) greep toen zijn kans.

De weigering van Lugosi heeft er misschien voor gezorgd dat de identificatie Frankenstein-Dracula in de massacultuur niet van meet af aan gebruikelijk was. Helaas liet Lugosi zich acht jaar later overhalen om in *Son of Frankenstein* de rol van de gebochelde assistent te spelen - deze keer niet ‘Fritz’, maar ‘Ygor’ gedoopt, waarmee de Transsylvanië-connectie een feit was. Er bestaan minstens twee films die *Dracula versus Frankenstein* heten.

Een van de deprimerendste films met Karloff

was *The Bride of Frankenstein*, de tweede, over de bruid die Frankenstein volgens Shelley juist niet had gemaakt. Maar vanwege het succes van de film (de titelrol werd gespeeld door Elsa Lanchester, de echtgenote van Charles Laughton, wier hoofdhaar op een bijzonder spectaculaire wijze te berge kon rijzen) behoorde de bruid voortaan eveneens tot de bouwstenen van de *Frankenstein*-mythe. Een merkwaardige innovatie in *The Bride* is een mengvorm tussen de biografie van de auteur van de roman en haar omgeving met de protagonisten: de film begint met een scène waarin het gezelschap van Byron, de Shelleys en Polidori uit Villa Diodati optreedt. Deze laatste toevoeging is het uitgangspunt van *Frankenstein: The True Story* (1973). Deze film, waarvoor Christopher Isherwood het scenario schreef, maakt gebruik van een aantal bekende bouwstenen, maar doet tegelijk een poging tot originaliteit. Isherwood volgt het idee om de geschiedenis naar Engeland te verplaatsen. Frankensteins toekomstige bruid Elisabeth is verder ook geen nichtje of Italiaanse wees, maar de dochter van een gegoede familie uit de buurt. Een ingreep waarmee Isherwood verder gaat dan *The Bride* is de rol van Dr Polidori als kwade genius (met Frankenstein als manipuleerbare idealist). En wanneer de demonische dokter ook nog de beschikking krijgt over een mooie, door Frankenstein vervaardigde bruid, bevinden we ons middenin Hoffmanns verhaal *Der Sandmann* met Polidori in de rol van Coppelius en de bruid als de automaat Olimpia.

Bela Lugosi in 'Dracula' (1931)

Isherwood probeert origineel te zijn door het monster aanvankelijk met een fraai uiterlijk te begiftigen en dat langzamerhand te laten desintegreren: het was de tijd van de eerste harttransplantaties, waarbij het probleem een rol speelde dat het menselijk lichaam vreemd weefsel afstoot. We zouden kunnen stellen dat Shelley ondubbelzinnig aangeeft dat het monster er akelig uitziet, maar in ieder geval is Isherwoods monster weer een onschuldig wezen en geen misdadig schepsel. Jammer

dat het tenslotte niet in de Poolzee omkomt, maar na maanden uit het smeltende ijs tevoorschijn kruipt.

Het extreemst is het amalgaam-principe uit *The Bride* doorgevoerd in Ken Russells film *Gothic* (1986; deze film lijkt sterk op Ivan Passers *Haunted Summer* uit 1988) waarin de bohémiens door Byrons Villa Diodati rennen en schreeuwen, als in een ballet van Pina Bausch en allerlei hallucinaties hebben, waarin de latere verhalen en gedichten in de vorm van flarden voorkomen.

Branagh

Dan is de poging van Kenneth Branagh, vorig jaar, om terug te keren naar het origi-

neel, veel meer geslaagd. Door de titel, *Mary Shelley's Frankenstein*, zet Branagh zich af tegen de mythe, deels door terug te keren naar het origineel. Het is ook een Engelse flim geworden en vorige pogingen - van Hammer-films, met telkens Peter Cushing als de geleerde - waren hoogstens een tikje minder smakeloos dan hun Amerikaanse voorbeelden. Het eerste Hammer-monster werd overigens gespeeld door Christopher Lee, in chronologie de tweede grote Dracula-vertolker en in kwantiteit de eerste.

Branagh ontleent wel - uit motieven van commercie dan wel economie - een aantal elementen aan de mythe. Er draven weer drie Duitse boeren op in het hutje en er wordt geen bezoek aan Engeland gebracht.

Daarentegen neemt Branagh de Walton-passages aan het begin en het slot wel over en alleen al hierom is de film de moeite waard. Het is alsof we naar een tableau vivant kijken waarin Caspar David Friedrichs *Wrack im Eismeer* wordt verbeeld. Branaghs Frankenstein is conform het origineel weer een idealistische student. Je kunt wel bezwaren tegen zijn interpretatie maken omdat Branagh de wetenschappelijke ambities teveel koppelt aan de dood van Frankensteins moeder. Die zou in hem het verlangen hebben gewekt om mensen uit den dode te doen opstaan. Branagh maakt hier de klassieke fout van twintigste-eeuwers die niet beseffen hoe normaal het vroeger was dat er in de omgeving flink gestorven werd, ook in gegoede kringen. Bij Shelley is dan ook geen argument voor die koppeling te vinden.

Overtuigend is weer de getrouwheid waarmee Branagh het monster in welgevormd Engels laat uiteenzetten hoe eenzaam en verstoten het zich voelt. Hoe het Frankenstein verwijt dat deze zich nooit heeft afgevraagd hoe het zou zijn, het leven van de nieuwe mens. De passage waarnaar Shelley's motto uit Miltons *Paradise Lost* verwijst:

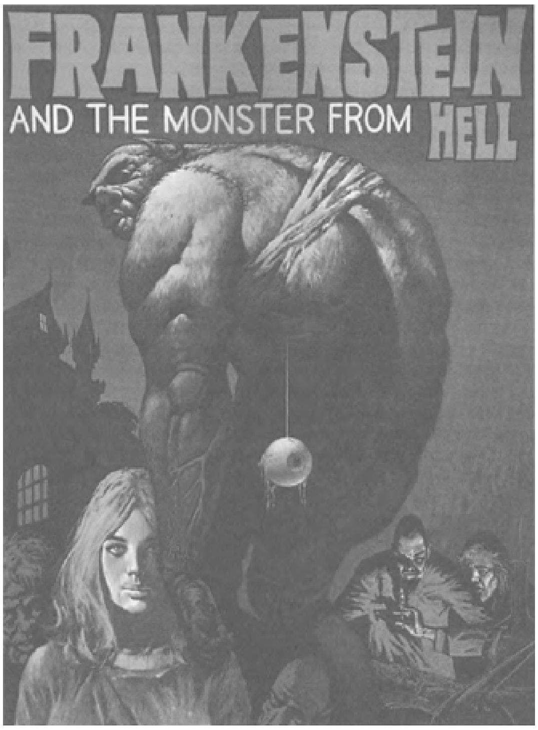
> Did I request thee. Maker, from my clay
> To mould me man? Did I solicit thee
> From darkness to promote me?

Branagh wil de bouwsteen van de bruid niet ongebruikt laten, maar hij springt in vergelijking met zijn voorgangers zorgvuldig om met zijn literaire bron. Geheel conform Shelley's origineel laat hij Frankenstein weigeren een bruid voor het monster te maken en laat hij het schepsel hiervoor wraak nemen: het monster vermoordt Frankensteins geliefde Elisabeth in de bruidsnacht. Keurig. Maar dan grijpt Branagh in: hij laat de wanhopige weduwnaar Frankenstein wat onderdelen van andere dames aan het lijk van Elisabeth monteren - deze keer niet in de Ingolstadtse studentenkot, maar in het voorouderlijke landhuis aan het Meer van Genève - en haar volgens de befaamde methode uit het rijk der doden opwekken. Dan zien we een hartverscheurende scène op het doek waarin Elisabeth niet weet of ze voor Victor of haar soortgenoot moet kiezen, zij haar verminkte trekken in de spiegel ontwaart en vervolgens zichzelf - en daarmee heel huize Frankenstein - in brand steekt.

Dat brand-motief is weer een kundige ingreep van Branagh. In de roman van Shelley speelt het tweemaal een cruciale rol. De eerste keer als het monster de boerenhut van de familie De Lacey brandschat en de tweede keer aan het slot van het boek, als het aankondigt dat het zichzelf zal verbranden als het de Noordpool heeft bereikt (waar haalt het daar in hemelsnaam zo snel wat hout vandaan, was het commentaar van de critici, van Walter Scott tot in onze tijd).

Door de aslegging te Geneve versterkt Branagh het brand-motief en hij lost het probleem van het Noordpoolhout eveneens voortreffelijk op: het monster steekt het vlot in de fik waarop het zich met zijn overleden schepper bevindt. Dat doet het goed bij de kijker, die bovendien verzekerd is dat er geen *Mary Shelley's Frankenstein II* zal komen. De aangename hebbelijkheid om een *sequel* onmogelijk te maken, zagen we twee jaar tevoren ook al bij *Dracula* van Coppola (producent van Branaghs film). Het zou mooi zijn als deze trend zou doorzetten.

Branagh profiteert ook van de mogelijkheid dat in de jaren negentig van deze eeuw het monster op het moment suprème naakt kan verrijzen, als een wankel dier dat net geboren is, in tegenstelling tot Boris Karloff die, in een soort gestichtskledij gehuld, als een vampier omhoogveerde.



Een poster van een van de Hammer-films

Andere moderniseringen vind ik minder geslaagd. Wat ik bij Shelley zo boeiend vind, is de manier waarmee zij de standsverschillen behandelt, vooral in de herziene versie van 1831. Ze vertelt dat Elisabeth direct opvalt tussen de andere boerenkinderen: het meisje is nu eenmaal de dochter van een edelman. Dat standsverschil wordt ook duidelijk als het gaat om mensenlevens. Frankenstein is hevig aangedaan door de sterfgevallen in zijn omgeving, maar wanneer de matrozen als ratten in de Arctische verschrikkingen omkomen, reageert ook de gevoelige en beschaafde kapitein Walton tamelijk ongeïnteresseerd. Een boeiend tijdsbeeld in de roman, dat Branagh negeert: hij laat minder maten sneuvelen en hen zelfbewust dreigen met muiterij als de kapitein met zijn heilloze expeditie wil doorgaan.

Wat ik in Shelley's roman zelf altijd zo aardig vind: hoe het monster verwacht dat het kleine broertje William Frankenstein nog onbedorven is en hem daarom niet lelijk zal vinden, maar dat het arrogante ventje hem direct begint uit te schelden voor griezel en dreigt met zijn invloedrijke vader (en prompt wordt vermoord). Al is dit natuurlijk een onhistorische lezing van mijn kant.

Pastiches

De mythe van Frankenstein strekt zich uit tot allerlei pastiches en parodieën. Wanneer is een *Frankenstein*-pastiche geslaagd? Een eerste vereiste is de juiste stijl: de suggestie van die van Shelley. Een zuivere pastiche zou in de vorm van brieven moeten zijn vervat. Een vervolg op *Frankenstein* is problematisch. Immers: de jonge geleerde is overleden. Met het monster ligt het anders. Weliswaar heeft het zijn zelfgekozen dood aangekondigd, maar het origineel bevat embryonale twijfels aan

de betrouwbaar van het monster: het zou de poolavonturen kunnen hebben overleefd. Walton zou dat kunnen beschrijven of het monster zelf. Het beschikt immers over de nodige taalbeheersing en de motoriek moet uiteindelijk geen beletsel zijn voor het aanleren van de schrijfkunst. Er zijn dan ook veel pastiches die op de Noordelijke ijsvlakten

spelen, waarin het monster bijvoorbeeld een modus vivendi met de Innuit heeft gevonden.

Een tweede mogelijkheid is die om het origineel nog eens over te doen, maar dan vanuit een andere invalshoek. Het moet dan wel een nieuwe visie bieden. Aardig als zo'n pastiche een aantal hiaten dan wel inconsistenties in het origineel tot vertrekpunt neemt.

We zouden kunnen denken aan brieven of dagboeken dan wel aantekeningen van Frankenstein. En ook hier aan die van het monster. Iemand zou ook de werkelijke toedracht van de affaire Frankenstein kunnen hebben onderzocht en daarover kunnen rapporteren. In beide gevallen kan men putten uit ander werk van Shelley, dan wel uit dat van haar ouders, echtgenoot of vrienden.

Met de derde mogelijkheid verwijderen we ons van de pure pastiche en dat is de door de *Bride*-film gemunte mogelijkheid om het gezelschap in Villa Diodati bij het verhaal te betrekken en dit in de ruimste zin: de reeds genoemde bibliografie, maar ook de biografie van dat gezelschap. De latere verdrinkingsdood van Percy Shelley is zo'n geliefd thema en het sluit aan bij die van het meisje dat Karloff in een olijke bui in het water wierp. Ondanks de afwijking kan dit type interessante pastiches opleveren.

Veel pasticheurs houden zich niet aan de beperkingen van stijl, briefvorm en consistentie met het origineel, wat betekent dat ze gaan sleutelen aan het plot, de personages en de thematiek van het origineel.

Als Frankenstein de Pooltocht heeft overleeft, impliceert dit dat Walton in zijn brieven de werkelijkheid zou hebben gemanipuleerd en het waarschijnlijk met de Zwitserse medicijnenstudent op een accoordje heeft gegooid. Hij was ambitieus, dat zegt hij in het origineel ook over zichzelf. En zo maken ze samen een leger van supermensen enzovoort.

Het is nogal moeilijk om de lezer van deze vondsten te overtuigen. Zo verscheen dit jaar Hilary Bailey's *Frankenstein's Bride*, geen nieuwe bewerking van het filmverhaal uit 1935, maar een bizar vervolg met het echtpaar Victor en Elisabeth Frankenstein in de hoofdrol en niet te vergeten hun zoontje. Weliswaar is deze roman een van de weinige die de stijl van het origineel benadert, maar dat is gezien het merkwaardige plot zonde van de moeite.

Buiten beschouwing laat ik de horde van zoons, kleinzoons, achterkleinzoons, neven en nichten Frankenstein, dan wel overspannen chirurgen, warme slagers of *aliens* die hun versie van het monster tot leven brengen. Hetzelfde geldt voor de verhalen waarin het schepsel als tweehonderd jaar oude zanger in een heavy-metalgroep zit die - uiteraarde - ‘Monster’ heet of waarin verslaafde film-fans na de driehonderdste keer Boris Karloff te hebben gezien in het monster veranderen. Het meest merkwaardige hierin is misschien Chritopher Brans *Father of Frankenstein*, een roman die zojuist verscheen, waarin de hoofrol gespeeld wordt door regisseur James Whale.

Benjamin Franklin

Een voorbeeld van type twee - de andere invalshoek - is *The Diaries of Frankenstein* (1980) van Reverend Hubert Venables. De dominee is in het bezit gekomen van Frankensteins dagboeken die op een zolder zijn gevonden en hij heeft bovendien in onder andere Ingolstadt en Genève wat research verricht. Het boekje ziet er indrukwekkend uit, met portretjes van de protagonisten, afbeeldingen van instrumenten en apparatuur uit die tijd. Begrijpelijkerwijs blijft Shelley heel vaag over Frankensteins methode en over de spullen die hij daarbij gebruikte, zodat de afdeling speciale effecten de handen vrij heeft bij de verfilming. De meesten zwichten voor de verleiding op de set een combinatie van pseudo-negentiende-eeuwse apparatuur en futuristische technologie neer te zetten, terwijl beide de neiging hebben om snel te dateren. Daarom is de historische apparatuur bij Venables of de alchemistische apparatuur bij Branagh (die ook geen onweer nodig had) interessanter dan het woud van retorten, elektriseermachines en Van der Graaf-generatoren die voorgangers plachten te laten zien.

Wat ook aantrekkelijk is in het boekje van Keverend Venables zijn de schetsen van Frankenstein voor zijn experimenten, die zelfs een beetje doen denken aan die van Leonardo da Vinci. Maar als we ze beter bekijken, ontdek-

ken we meteen de zwakte van dit project: Frankensteins notities erbij zijn in het *Duits* vervat. Zo is ook de naam van vader Alphonse veranderd in Wilhelm en er is een voorvaderlijk slot in Beieren waar het monster (pas na de dood van Elisabeth) wordt geconstrueerd. Een andere bouwsteen die Venables aan de mythe heeft ontleend, is de gebochelde assistent Igor die Frankenstein in dienst neemt, waarmee de pasticheur zich zelfs verlaagt tot het niveau van de Transsylvanië-connectie. Dit gerommel is nog heilig vergeleken met de echte toevoegingen die Venables heeft bedacht. Zo heeft de dominee geknutseld aan het karakter van Frankenstein, die bijvoorbeeld verslaafd blijkt aan laudanum, maar ook dagen en nachten achtereen bidt omdat hij bang is dat Satan bezit neemt van zijn ziel.

Beter geslaagd is Fred Saberhagens *The Frankenstein Papers* (1986), een mengvorm van een vervolg en een commentaar. Hij laat het monster in de ijswereld zijn herinneringen opschrijven en wisselt die af met brieven van de zoon van Benjamin Franklin, die in opdracht van zijn vader het geval Frankenstein ter plaatse onderzoekt. Dat is niet gek; de Amerikaanse politicus was ook een belangrijke uitvindert, die onder andere de bliksemafleider op zijn naam heeft staan. Een briljante vondst van Saberhagen is dat hij de passage in het origineel, waarin Victor vertelt over ‘een belangrijke man’ die hem als jongen de principes van de elektriciteit uitlegt, interpreteert als een beschrijving van Benjamin Franklin. Dat zou hebben gekund: de Amerikaanse diplomaat bevond zich in die periode in de buurt. Het is bovendien een goede manier om het Amerikaanse element te introduceren zonder de werkelijkheid van het origineel geweld aan te doen.

Verder maakt Saberhagen een aantal inconsistenties en onwaarschijnlijkheden tot thema. De zoon van Franklin vindt bijvoorbeeld het verhaal dat het monster maandenlang ongemerkt de familie De Lacey kon beloeren ‘waanzinnig onwaarschijnlijk’ en beschouwt het toeval dat het monster van de 20.000 inwoners van Genève als eerste Frankensteins jongste broertje tegenkomt, als even ongeloofwaardig. Het hele ‘relaas van Walton’, zoals hij de roman noemt, is volgens Franklin junior een afleidingsmanoeuvre en de lezer weet langzamerhand dat Walton en zijn zwager Saville de geleerde hebben gekidnapt en opgedragen voor hen zijn experimenten uit te voeren.

Wat mij misschien het meest trof, was dat Saberhagen het verhaal in zijn essentie weet aan te vallen, een unicum onder de pastiches. Want laten we eerlijk zijn, uit een paar lijken een nieuw, levend mens recyclen, dat is onder de wetenschappelijke stand van zaken anno 1995 onmogelijk, laat staan tweehonderd jaar geleden. Als klap op de vuurpijl geeft Saberhagen aan het slot een slimme oplossing voor het feit dat een en ander niet kan. Die oplossing verklap ik niet.

Merkwaardig is het dat maar weinig pasticheurs in hun werk de vraag stellen wat het monster nog van zijn vorige leven weet, wat nog in zijn brein aanwezig is, wat de lichaamsdelen van andere componenten onthouden. Dat is des te merkwaardiger omdat het verschijnsel van multiple persoonlijkheden bij warhoofdige Amerikaanse therapeuten erg populair is.

Saberhagens monster is wel degelijk geïnteresseerd in zijn verleden, net als dat van Kenneth Branagh, vooral in de novelisatie die Leonore Fleischer van zijn film heeft gemaakt: *Mary Shelley's Frankenstein* (1994).

Het boek is een stuk minder interessant dan de film, vooral omdat er zoveel wordt uitgelegd. De noten die we in de courante edities van Shelley's roman plegen aan te

treffen, verwerkt Fleischer dankbaar in haar verhaal. Als interne monologen krijgen we vooral veel over de liefdesrelatie tussen Frankenstein en Elisabeth voorgeschoteld.

Onverwacht boeiend in dit kader is de recent verschenen roman waarin Theodor Roszak (inderdaad, die van *Making a Counter-culture*) Elisabeth als invalshoek kiest: *The Memoirs of Elisabeth Frankenstein.* Roszak ontwikkelt een indringend beeld van de omstandigheden waaronder een meisje in de achttiende-eeuwse bourgeoisie opgroeit, van de positie van de vrouw, van de seksualiteit, van de intellectuele thema's die haar eertijds bezighielden. Veel boeiender dan Amerikaanse feministische interpretaties die zich op de historische Mary Shelley concentreren.

Boodschap

Binnen de mengvormen vinden we soms onverwacht gave pastiches die de stijl van Mary Shelley benaderen en kundig van haar biografie gebruikmaken. Het verhaal ‘The Man in Black’ van Cristopher Fahy (1993) oppert dat Mary Shelley het verhaal over de moderne Prometheus van een Zwitserse arts hoorde die zulks zelf had verricht, waarop zij er een boek over schreef. Het monster leest dat, vermoordt zijn schepper en Percy Shelley, dringt zijn liefde aan Mary op en desintegreert na de afwijzing weer tot de afzonderlijke ledematen. Dit is een voorbeeld van een pastiche die veel biografisch materiaal gebruikt.

De radicaalste mengvorm is wel Brian Aldiss' *Frankenstein Unbound* (1973). Aldiss maakt er een SF-verhaal van waarin een éénentwintigste-eeuwse tijdreiziger aan het eind van de achttiende eeuw in Genève belandt, waar zowel Byron en de Shelleys als Frankenstein en het monster bestaan. Naast elkaar. De tijdreiziger heeft zowaar een verhouding met Mary Shelley (omdat hij slechts een schim is en daarom de trouw aan de partner niet zou bedreigen). Op deze manier weergegeven lijkt *Frankenstein Unbound* goedkope pulp, maar zoals de titel al aangeeft, is Aldiss goed op de hoogte van de biografie en de bibliografie van de Shelleys. Aldiss heeft dit materiaal trouwens interessanter in essayvorm behandeld.

Een heel bijzondere vorm van preoccupatie met het *Frankeristein*-verhaal is de farce. Het verhaal met al dat bloed en gebliksem en al dat zagen, boren, snijden, knippen, timmeren, schroeven en naaien van de jonge geleerde en zijn assistenten, leent zich uitstekend voor een burleske aanpak. In 1823 trokken in Londen al gelijktijdig twee *Frankenstein*-farces volle zalen, maar ook recent heeft deze vorm aardige voorbeelden opgeleverd.

H.C. Artmanns novelle *Frankenstein in Sussex* (1969) is een farce over de kleine Alice die door het grote monster verkracht dreigt te worden. Mary Shelley meent dat hij na al die jaren recht op zo'n verzetje heeft en wanneer haar vriendin vrouw Holle er een stokje voor steekt, biedt ze zichzelf aan. Als toeschouwer van deze taferelen fungeert ene Wilbur von Frankenstein, die ‘als twee druppels water op Frank Zappa lijkt’.

De Vlaming Hugo Matthyssen heeft met een knipoog naar de Transsylvanië-connectie een farce geschreven, die zelfs de vorm van een toneelstuk heeft: *Frankenstein of Smrntwsk alleen!* (1989). Af en toe doet het geheel aan de toneelstukken van Platonov denken en dat bedoel ik niet incomplimenteus. Maar Matthyssen levert geen werkelijk commentaar op het boek.

Voor de rest zijn er vrij veel pastiches die het thema voor hun eigen boodschap gebruiken. Er is een verhaal, het eerste voorzover ik weet, waarin een patiënte te gronde gaat aan een therapeute die haar een fictief verleden van incest en satanisme aanpraat. Een nobel streven, zo'n boodschap, maar het verhaal biedt geen nieuwe visie op de oude thematiek.

De mythe voltooid

Wat die thematiek is, over een aantal interpretaties heb ik het hierboven gehad. Shelley's dode kindjes, de Franse revolutie of het oprukkende autochtone grauw. Aan dit type interpretaties heeft zich in het kielzog van Branaghs verfilming weer een aantal toegevoegd, ook over de film zelf. Zou Coppola's *Dracula* eigenlijk over Aids gaan, de diepere laag van Branaghs *Frankenstein* zou betrekking hebben op genetische manipulatie. In een interview voegde de bebaarde acteur-regisseur en part-time huisvader hier zelf aan toe dat hij ook de workaholic aan de kaak stelde die zo opging in zijn werk dat hij geen tijd meer voor zijn relatie overheeft. Zo lust ik er wel meer.

Wie een ‘eigentijdse’ interpretatie uit Frankenstein wil halen, kan met evenveel recht stellen dat het boek waarschuwt tegen zaken als atoomenergie zonder waarborgen voor veiligheid en afvalverwerking.

Wie aan een historische interpretatie de voorkeur geeft, kan stellen dat het boek aan het begin van de negentiende eeuw via de oude clichés van de gotiek waarschuwt voor de dreigende gevolgen van de industrialisatie. Wie een thematiek wil signaleren die van

toepassing is op de dagelijkse omgeving, zou kunnen stellen dat het niet abnormaal is wanneer iemand, verblind door de voorafgaande periode van ‘zwangerschap’, na de ‘geboorte van het kind’ beseft eigenlijk niet met zo'n vreselijk monster te willen zijn opgescheept. Maar een discussie over de thematiek is natuurlijk een achterhoedegevecht. De constructie van de mythe is immers allang voltooid, want uiteindelijk is voor het massapubliek de schepper met zijn schepping samengevallen. ‘Frankenstein’ is zo'n ikoon geworden dat er net als met Multatuli's ‘Barbertje moet hangen!’ in de loop der jaren een merkwaardige persoonsverwisseling blijkt te hebben plaatsgevonden. Hoe ging het ook alweer bij Multatuli?

De jonge Horatio wordt ervan beschuldigd het oude vrouwtje Barbertje te hebben vermoord en versneden. Doch het vrouwtje leeft en verklaart dat Horatio juist heel goed voor haar is geweest. Maar Horatio moet hangen, daaraan helpt geen lief oud moedertje.

Zo is er ook de student Frankenstein die een nieuwe mens leven weet in te blazen. Maar die nieuwe mens heet voortaan Frankenstein. Het monster heeft eindelijk een naam: die van zijn vader. De schepper is zijn schepping geworden, zoals later Dr Jekyll Mr Hyde werd. Maar Robert Louis Stevenson was zo verstandig dat hij zelf beschreef hoe Dr Jekyll, door zichzelf te vernietigen, ook zijn monster vernietigde. Misschien had hij al iets geleerd van de *Frankenstein*-receptie.

Lake Geneva (Wis)-Amsterdam, maart/april 1995

Literatuur

Theodor Roszak, *The Memoirs of Elisabeth Frankenstein*, New York 1995.
Hilary Bailey, *Frankenstein's Bride.* Londen 1995.
Leonore Fleischer, *Mary Shelley's Frankenstein.* Londen etc 1994.
Camilla Paglia, *On Vamps & Tramps.* New York 1994.
Stephen Jones (red.), *The Mammoth Book of Frankenstein.* New York 1994.
Martin H. Greenberg (red.), *Frankenstein. The Monster Wakes.* New York 1993.
Johanna F. Smith, *Mary Shelley's Frankenstein.* Boston 1992.
Steven Earl Forry, *Hideous progenies. Dramatizations of Frankenstein from Mary Shelley to the Present.* Philadelphia 1990.
Hugo Matthysen, *Frankenstein of Smrntwsk alleen!* Antwerpen 1989.
Fred Saberhagen, *The Frankenstein Papers.* New York 1986.
Reverend Hubert Venables, *The Frankenstein Diaries.* Londen 1980.
George Levine en U.C. Knoepflmacher (red.) *The Endurance of Frankenstein. Essays on Mary Shelley's Novel.* Berkeley etc 1979.
Willem Brakman, *Glubkes oordeel & Over het monster van Frankenstein.* Amsterdam 1976.
Gilbert Pearlman, *Young Frankenstein.* New York 1974.
Brian Aldiss, *Frankenstein Unbound.* Londen 1973.
Christopher Isherwood en Don Bachardy, *Frankenstein: The True Story.* New York 1973.

H.C. Artmann, ‘Frankenstein in Sussex’, in: *Gesammeltes Proza.* Salzburg 1979 (1969).
Christopher Small, *Ariel like a harpy; Shelley, Mary and Frankenstein.* Londen 1972.

Eindnoten:

1. Ik ga nu iets doen wat de liefhebbers van Percy Bysshe Shelley een gruwel zal zijn. Tot op de huidige dag pleegt men Mary Shelley, die toen ze begon aan het verhaal over de moderne Prometheus nog Mary Godwin heette, altijd met Mary of met voor- plus achternaam aan te duiden, dit om verwarring met haar echtgenoot te voorkomen als ze haar met Shelley zouden aanduiden. Dat is onzinnig. Zonder iets af te doen aan de betekenis van haar echtgenoot voor de Engelstalige poëzie, kun je stellen dat puur kwantitatief gezien de naam Shelley veel en veel vaker verwijst naar de auteur die *Frankenstein* schreef dan naar de dichter van *Prometheus Unbound* of *The Revolt of Islam.* Ik verafschuw de krampachtigheid van de politiek correcte Engelstalige literatuurwetenschappers en de feministische correctheid van hun vrouwelijke collega's (die het paradoxaal daarom ook over ‘Mary’ hebben), maar ik vind het kwantitatieve argument de doorslag geven. Met Shelley bedoel ik dus in het vervolg Mary Wollstonecraft Godwin Shelley.

Charles Cros
De krant van de toekomst

Charles Cros (1842-1888), Frans dichter en natuurkundige, schreef naast gewone ook bizarre prozagedichten en monologen. Die laatste droeg hij soms voor in het cabaret Le Chat Noir. Dit Parijse cabaret werd opgericht door Rodolphe Salis (1852-1897) en Alphonse Allais (1855-1905) en bestond van 1881 tot 1897. In dit cabaret begonnen onder andere Aristide Bruant en Yvette Guilbert hun carrière. Onderstaande tekst, 'Le journal de l'avenir' werd na Cros' dood uitgebracht door diens zoon in de bundel 'Le collier des griffes', in 1908 en speelt zich af in de redactieruimte van het weekblad dat Le Chat Noir uitgaf.

Ik arriveerde op het kantoor van *Le Chat Noir* en ik was zo verpletterd door de oosterse weelde van de kamers, dat ik twee uur lang mijn hoed tussen mijn vingers ben blijven ronddraaien, terwijl ik in een gang stond waarin talloze bedienden, gekleed in de meest veelvormige en veelkleurige uniformen, bedrijvig heen en weer liepen.

Iemand duwde me toen een wachtkamer in. De draperieën, de divans en het reukwerk dat in de hoeken brandde, maakten mijn verlegenheid nog groter.

Toch ontdekte ik, overmand door moeheid en emotie, tussen de zachte sofa's waar de kamers van de redactie vol mee stonden en waar ik me niet op durfde laten zakken, een klein rieten krukje met drie poten en ik ging erop zitten, hoewel ik vond dat ik dat eigenlijk niet waard was.

Meteen viel ik ten prooi aan een ongekende verwarring: mijnheer Grévy[1.] verscheen mij in de gedaante van Jupiter, rokkenjager van de nimfen; Salis hield de lier vast als een Apollo en zong mij met een mysterieuze glimlach toe:

Op deze driepoot krijgt een boer met schillen
Zelfs de stijl van een sybille.

Inderdaad leken de muren te wijken, de plafonds werden koepels van tropisch gebladerte en de door de winter verlate vliegen vermenigvuldigden zich en werden zoemende kolibries.

De kalender, waar eens per dag een blaadje van wordt afgescheurd, lichtte op met een elektrische glans en de datum werd - noodlottig - zichtbaar: 1 maart 1986.

'Waarom die 9 in plaats van een 8?'

'Dat is heel eenvoudig,' fluisterde Rodolphe, 'we zijn honderd jaar ouder.'

'Maar, dan gaan we dus dood?'

'Stel je niet aan. Je weet heel goed dat onze hersenen door middel van galvanoplastiek in platina zijn uitgevoerd sinds de beroemde Amerikaan Tadblagson zijn uitvinding deed en dat we een nieuw, gelijksoortig brein opgemonteerd krijgen als het oude versleten is, omdat de gietvorm wordt geregistreerd en bewaard op het stadhuis.

'En waar zijn we nu?'

'Op het kantoor van *Le Chat Noir.*'

Inderdaad zitten er redacteuren rond een immens grote, smaragdgroene tafel. Mooi zijn ze niet, deze redacteuren; ze zien eruit als verhuizers, allemaal met dezelfde

grijze kleding en met een volgnummer op hun kraag. Ze hebben allemaal een pompoen op het hoofd als een soort hoed, die door middel van een reeks contactpunten aan hun voorhoofd is vastgemaakt, zoals bij het apparaat waarmee de hoedenmaker de maat neemt.

De klok slaat vijf uur.

De tien redacteuren voorin drukken een telefoon tegen hun linkeroor en schrijven met hun rechterhand op stroken papier die een machine onafgebroken voor hen langs rolt. Is een gedeelte eenmaal met handschrift be-

dekt, dan wordt het via een gleuf naar het souterrain getransporteerd, waar zich de drukkerij bevindt.

Alphonse Allais trad op als gids en legde me uit hoe het werkte: 'Dat zijn de redacteuren van het *Nieuws*, de telefoons onthullen hun wat er in de wereld gebeurt en zij schrijven het op, het talent daarvoor putten zij uit die eigenaardige hoeden.

Ik had, geloof ik, nog niet gezegd dat die hoeden metalen hersenen bevatten, van de beste modellen, met batterij en toebehoren. Door de verbindingspunten worden elektrische stroompjes naar het voorhoofd gestuurd, die ook in het meest stompzinnige hoofd talent opwekken.

Deze uitvinding, die we te danken hebben aan de beroemde Tadblagson, heeft de maatschappij totaal veranderd omdat hij talent gelijkschakelt met rijkdom. Zo is de bankier Philipfill het grootste genie van onze tijd omdat hij zich de luxe heeft kunnen veroorloven om de kostbaarste hersenen te verzamelen. Er wordt onder andere van hem gezegd dat hij anderhalf miljoen heeft betaald voor de hersens van Sarah Bernhardt, gegarandeerd zuiver.

Hieruit volgt dat we een einde hebben weten te maken aan de socialistische eisen van de vorige eeuw. Het axioma is nu: Geen cent, dan ook geen talent. Bij wijze van grote uitzondering worden mensen zonder geld geboren met geestelijke gaves; maar onze rechtbanken herstellen die onrechtmatigheid ogenblikkelijk door hun hun brein af te nemen. Het model vervalt aan de staat.

De *Chat Noir* van 1986 wil haar lezers ten koste van alles boeien en heeft grote offers gebracht om haar cerebrale verzameling op peil te houden. Zo hebben de tien redacteuren achterin, die achtergrondartikelen schrijven, van wie twee in verzen, op hun hoofd een waarde van vijf miljoen staan. Deze hier links heeft een Victor-Hugo-brein[2.]; en kijk eens wat een resultaat. Tien over vijf... hij heeft al tweehonderd verzen geschreven, twintig per minuut.'

Ik buig me gretig voorover naar een paar regels; het papier ging zo snel dat ik alleen dit heb kunnen lezen:

> De steen van ruwe gres trekt water uit de bak
> Het stalen lemmet wringt en kronkelt, suist en fluit.
> Het staal moet wijken waar het op de vuursteen stuit,
> De glinstering flitst op en in contact zo schoon
> kijkt ook de minnares naar haar geliefd persoon.

'O, dat zal de corrector er waarschijnlijk wel uithalen. De hersens van degeen die de hoed draagt, beïnvloeden het werk, en soms iets teveel. Deze hier is slijper en hij heeft wat dingen uit zijn vak verwerkt.

We betrekken onze redacteuren zoals u ziet uit de laagste bevolkingsgroepen; ze zijn nauwgezetter, minder duur en leggen minder van hun eigen achtergrond in het werk.

Soms schakelen we twee of drie breinen aan elkaar om een verrassingseffect te krijgen. Kijk bijvoorbeeld eens naar de redacteur die twee hoeden tegelijk moet torsen. Hij draagt, afgezien van zijn eigen brein (dat weinig inbreng heeft), dat van Th. de Banville, de dichter[3.], gecombineerd met de hersenen van een advokaat die in geleerde kringen verkeerde.

Ik ga het stuk dat hij net heeft geschreven, er met mijn schaar tussenuit knippen - hij merkt er toch niets van - en dan kunt u het resultaat beoordelen.

Dit stond er op de afgeknipte strook:

Een avond met alles zo mooi als altijd greep ik hem
In zijn kraag.
De zoon van twee mensen die naaiden aan kleding asgrauw
En gestaag.

En ik had een hart, al had zij de lust niet voor de proef,
Zo verliefd...
Maar ik heb toch niemand, zei Cujas, zijn misstap verbloemend,
Ontriefd.

Wie zond hem die blik, die van onder het wit van
Het poeder?
Ja, stel haar die vraag en je weet het meteen van
Dat loeder.

Ik zei hem: van mij krijg je geen, nee geen steen en
Geen een
Diamant, geen louis en geen franc, geen glas bier meer
Te leen!

Betalen? Dat nooit! Maar stel dat haar hart wisselt van stemming
Of doodging?
Ik kies ervoor dat je je evenwicht weet te bewaren.
Begroting!

‘Vanavond slaat het nergens op, maar soms staan de lezers versteld.

Kwart over vijf... Ho maar! De kopij is af. Al de redacteuren leggen pen en telefoon neer. Ze zetten hun hoeden in de genummerde kastjes en gaan, even idioot als voordat zij een hoed hadden opgezet, hun drie franc vijftig bij de kassa beuren.

De redactie stelt niets voor, qua kosten, vergeleken met de uitgaven voor het administratief personeel en de benodigdheden.’

Benodigdheden? Het verbaast me niet dat die veel geld kosten. Stelt u zich eens voor: onafzienbare serres, vol palmen, orchideeën, waartussen kolibries en trochilidae rondvliegen! - die kolibries zijn zelfs hinderlijk.

Gelukkig heeft de Amerikaan Humbugson onlangs een middeltje, een kolibricide, uitgevonden.

En de muren die je beneden in de verte ziet, en die loodrechte rotswanden zijn van geagglomereerd beton, dat 's nachts oplicht.

Ik vertel maar niets over de kelder met de drukkerij, waar niet wordt gedrukt; want daar zitten mensen die de kopij met welluidende stem aan fonografen dicteren; het geregistreerde wordt gereproduceerd en de *gesproken* krant wordt in miljoenen exemplaren onder de abonnees verspreid.

Niemand kan meer lezen of schrijven - dat is de vooruitgang! - vanwege de bovengenoemde fonograaf. Er zijn nog maar een paar mensen onder de heffe des volks te vinden die in dat opzicht achterlijk zijn; - dat zijn de mensen die op de redactie werken...

Krak! mijn rieten krukje met de *drie* poten heeft het door mijn gesidder begeven.

En ik val terug in onze treurige eeuw, in het kantoor van een krant in 1886.

Wat heb je een deplorabele behuizing, mijn arme *CHAT-NOIR*!

[vertaling: Liesbeth van Nes]

De krant van de toekomst zal in de vertaling van Liesbeth van Nes in het voorjaar van 1996 bij uitgeverij Perdu te Amsterdam verschijnen als onderdeel van een verhalenbundel over ‘literaire machines’.

Eindnoten:

1. Jules Grévy, van 1879 tot 1887 president van Frankrijk.
2. Victor Hugo (1802-1885), Frans dichter en prozaschrijver. Een van de belangrijkste auteurs van de negentiende eeuw.
3. Théodore de Banville (1823-1891), Frans dichter, had veel aandacht voor virtuoze rijm- en dichttechniek. Hij bundelde zijn ideeën daarover in *Petit Traité de la Versification française* (1872).

Rein Bloem
Dichter in het geding
Raymond Roussel, de geniale fantast

[voor Rudy Kousbroek]
Sur le rebord de la margelle
Aux abords humides du puits
Pierre Reverdy
(Op de stenen rand
Rond de vochtige put)

De bewondering voor het werk von Raymond Roussel (1877-1934) geldt over het algemeen zijn romans 'Impressions d'Áfrique' (1910) en 'Locus Solus' (1914). Deze twee romans worden voor een belangrijk deel gevuld met beschrijvingen van fantastische machines en spectaculaire theater- en circusacts. In 'Comment j'ai écrit certains de mes livres', dat één jaar na Roussels dood verscheen, onthult de auteur de genese van zijn verhalen; ieder van zijn fantastische verhaalscènes zou zijn ontstaan uit een 'methode' die eruit bestond twee zinnen te vinden, die gelijk klonken, maar in betekenis verschilden. Dit zogenaamde 'procédé' had Roussel al in het begin van zijn schrijversloopbaan vastgelegd. Er zijn echter enkele jeugdwerken die niet volgens het procédé tot stand zijn gekomen. Rein Bloem werkt al enige jaren aan een integrale vertaling van die jeugdwerken. In het artikel dat hieronder volgt, getuigt Bloem van zijn fascinatie voor Roussels geniale invallen, diens rijmdwang en exclusieve keuze voor het rime riche en vooral voor de onuitroeibare voorkeur voor het in beeld brengen van het letterlijk onzichtbare.

Op 31 oktober 1893 doet Raymond Roussel, zestien jaar, toelatingsexamen voor het Conservatorium van Parijs. Hij speelt het allegro van Guirand (never heard of) en slaagt met lof. Hij componeert ook af en toe, liederen op eigen tekst, maar naar zijn zeggen gaan de verzen hem gemakkelijker af dan de opstandige muziek.

Eén kwatrijntje zonder muziek is uit die tijd overgeleverd, een bewerking van een gedicht van Victor Hugo:

Comment, disaient-ils,
Avec nos nacelles
Fuir les alguazils?
- Ramez, disaient-elles

(Hoe, zeiden de heren,
Met onze prauwen
De wieren te weren?
- Roei, zeiden de vrouwen)

Dit coupletje laat Roussel voor wat het is. Zijn voorbeeld voegt er nog twee deuntjes aan toe (‘Autre Guitare’, in de bundel *Les rayons et les ombres*), waarin de vrouwen het voor het zeggen hebben: ‘dormez’ en ‘aimez’ leggen zij de helden op. Roeien, slapen, minnen en na gedane arbeid is het goed rusten.

Roussel gaat de andere kant op, als hij Hugo liggen laat en met eigen riemen er snel een einde aan maakt:

> Comment, disaient-ils.
> Nous sentant les ailes
> Quitter nos corps vils?
> - Mourez, disaient-elles
>
> *(Hoe, zeiden de mannen,*
> *Wijl wij vleugels ontvouwen*
> *Het vege lijf uit te bannen?*
> *- Sterf, zeiden de vrouwen)*

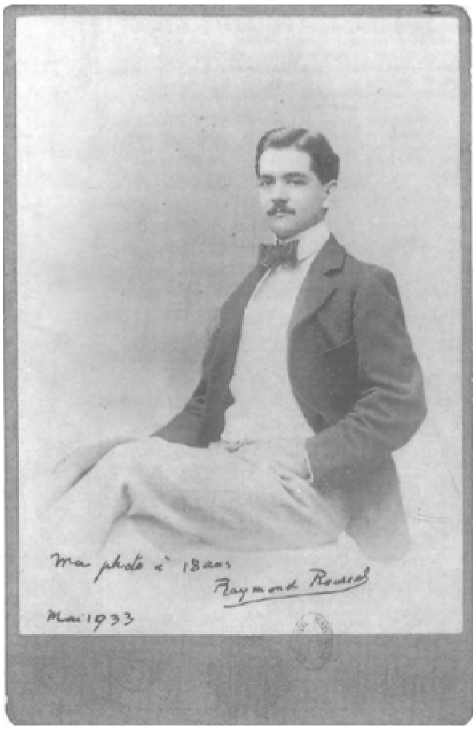
Het onschuldig, hoogstens iets vervuild vaarwater is de Styx of de Lethe geworden, het speelliedje een dodenmars. De heren kunnen het vergeten.

Rijk rijm

Roussels eerste zelfstandige tekst is in 1894 geschreven, maar pas in 1897 in een zondagskrant (Le Gaulois du Dimanche) gepubliceerd: *Mon âme*, een gedicht van 544 verzen, dat het eerste deel moest worden van een nog veel omvangrijker dichtwerk: *Des choses.*

Mijn ziel als inzet van de dingen, dat is voorwaar een eigenaardige opmaat. Het eerste kwatrijn van de 136 toont waar we aan toe zijn:

> Mon âme est une étrange usine
> Où se battent le feu, les eaux,
> Dieu sait le fantastique cuisine
> Que font ses immenses fourneaux.
>
> *(Mijn ziel is een vreemde industrie*
> *Waar water en vuur zich uitsloven,*
> *God weet wat de kok vol fantasie*
> *Brouwt in de reusachtige oven.)*



'Mijn foto op 18-jarige leeftijd, mei 1933. Raymond Roussel'

Er is wat aan de hand met het rijm in *Mijn ziel*, dat in de 7000 verzen die Roussel in de loop van de jaren zal schrijven, vóór hij zich aan twintig regels proza zal wagen, steeds weer frappeert: de dichter rijmt waar maar kan klinker én medeklinker op elkaar.

Voor een Nederlandse vertaler is het rijke rijm om dol van te worden. Hij kan wat er in het Franse hoofd, de ziel van de dichter, rondspookt en -zingt, niet volgen. En dat nu hij zich voorneemt in de toekomst duizenden regels te smeden om in 1997 *De stand-in* op de markt te brengen, de vertaling van *La Doublure*, een kopstuk dat dan zijn eeuwfeest beleeft. Vervolgens zijn we weer jaren onder de pannen om het schitterende drieluik *La vue*, *Le concert* en *La source* (1903-04) godweet te klaren.

Put

De metafoor van de ziel of hoofdschedelplaats voor de dichtkunst is eind negentiende eeuw niet onbekend, maar bij Roussel is de uitwerking ervan niet eerder vertoond: het beeld wordt de hele tekst door telkens opnieuw dingmatig, konkreet dus, gerealiseerd. Twintig maal of meer staan we aan de rand van de put of afgrond of kloof en daar omheen zijn horden werklieden in de weer. We krijgen ze beschreven alsof we rond geleid worden in een mijn vol slaven en onze gids zit hoog te paard, een heus paard, dat niettemin Pegasus genoemd kan worden. Want daar is het allemaal om begonnen: men moet met man en macht de rijmen halen uit de put.

Dans ma tête, en miniature
On s'imagine, au sein du noir.
Un même gouffre où l'écriture
Germe aussi du matin au soir.

(In mijn hoofd, als miniatuur,
Moet men een beeld zien, zwart als inkt,
Weer zo 'n afgrond waar de schriftuur
Van ochtend tot avond ontspringt.)

Dat is niet mis voor een zestienjarige, maar het kan nog gekker en mooier: er duikt in de put een gelukkig paar op, zittend in een gondola; de Meester van de mijn wordt jaloers op het dijn en verliefd op de bruinharige espagnole; zij krijgt het daar beneden spaans benauwd, kijkt haar schepper smekend aan en heft haar armen. Hij springt in het gat, maar het zicht vervaagt wanneer de gondel noordwaarts koerst en daar zit de noeste werker dus met lege handen...

Mon coeur bat très fort et palpite,
Car la femme me tend les bras;
À la fin je me précipite
Vers elle, mais ne l'atteins pas.

(Mijn hart bonst fel en slaat op hol
De vrouw heft naar mij de armen hoog;
Ik snel toe en stort mij in de hel
Maar ik verlies haar uit het oog.)

... ‘L'insaissisable’ (*de ongrijpbare*) zou Reverdy (1915) zingen in een door hem afgekeurd, maar door zijn vrouw behouden liedje over de put en de rand...

Ongerijmd

Wat in *Mon âme* gefabriekt wordt, is een mallemolen, een Cas-Roussel, waar de dichter nooit uit zou komen. Toen het gedicht in 1897 in de zondagskrant verscheen, mocht hij nog enige hoop koesteren. Maar in 1932 was hij uitgeput, herdoopte hij zijn eersteling tot *L'âme de Victor Hugo* en schrapte in het voorlaatste kwatrijn zijn eigen naam:

> A cette explosion voisine
> De mon génie universel,
> Je vois le monde qui s'incline
> Devant ce nom: Victor Hugo.

De wereld had in Roussels overspannen verbeelding een diepe buiging moeten maken voor het universele genie, maar het was er niet van gekomen. Waar *universel* had moeten rijmen op *Roussel*, kwam de niet malle *Hugo* in de plaats. De cirkel is rond: hij begon op zijn zestiende met een liedje van Hugo naar zijn hand te toonzetten, voegde de dood daaraan toe, en nu hij bijna veertig jaar later als dichter op sterven na dood was, gaf hij zijn naam op en het woord aan Victor terug. Zo bewijst hij het genie van een ander... in het *ongerijmde* (*universel/Hugo*]. In de jaren '90 was rijm juist de aangever geweest van zijn werk. Eerst het rijm, dan de tekst. Dat blijkt in de *Poèmes inachevés* die in de koffer zaten die in 1989 (jazeker, 1989) boven water kwam en nu in het ‘Fonds Roussel’ bewaard wordt in de Bibliothèque Nationale. Ze zijn uitgegeven in het eerste deel van het heruitgegeven verzameld werk bij Pauvert. Nu (1994) in het wit, vroeger in het rood.

Uit de zwarte koffer zijn twee onvoltooide gedichten tevoorschijn gekomen: één over de roofmoord door een hoer op een klant, één over een verlaten paleis in een dito landschap. In de marge van zijn manuscript heeft Roussel eerst de rijmklanken aangegeven en als hij ze gebruikt had in de versregels, tekende hij dat aan. Vele regels zijn niet ingevuld, ze moesten later op lengte worden gebracht, als ze eerst maar rijmden...

Hier is de hoer aan het werk en de dichter mét haar. Zeer gedetailleerd en zeer zichtbaar. Dat is het merk van Roussel als poëet: het gedicht heeft kraak noch smaak, het ritme is prozaïsch, het verloop is langdradig, het rijm haalt elke vaart eruit..., maar op een gegeven moment doet proza en poëzie er voor de lezer niet meer toe en kijkt men gefascineerd naar een leeg universum vol nietsnutte dingen en iets als angst maakt zich van je meester.

La voici, près du lit, courbée,	*courb*
Gardant l'écart d'une enjambée	*enj*
Pour fuir les deux yeux entr'ouverts	*ouv*
Dont le mort à la dérobée	*déro*
Semble voir en travers.	*trav*
Tendu son bras est assez proche;	*proche*

Avec effort elle déchroche *décr*
Les anneaux main, °*main*
Chaque doigt crispé les embroche *embr*
surhumain. °*surh*

Près du reste elle thesaurise *theso*
nouvelle prise *mise*
Puis cherche au loin des bruits epars, *epars*
Mais le calme la favorise *favo*
de toutes parts *parts*

Alors elle gange l'issue	*issue*
Et se courbant en deux, bossue	*bossu*
Guette derrière la paroi...	°*paroi*
Aucune rumeur n'est perçue	*perçue*
Motivant son effroi	°*effroi*

(Daar is ze, dichtbij het bed, voorover gebogen, op één pas afstand om de twee halfopen ogen te ontwijken, waar de dode stiekem dwars doorheen leek te gluren.

Haar arm net voldoende uitgestoken trok zij met moeite de ringen..... hand, vinger voor vinger spietste zij ze...... bovenmenselijk.

Naast de stoffelijke resten stalde zij ze uit...... nieuwe vangst. Daarna richtte zij zich op eventuele geluiden in de verte, maar de stilte was haar gunstig gezind...... overal.

Toen liep zij naar de uitgang, dubbel gevouwen, gebocheld, en keek achter het schot...

Geen enkel gerucht werd waargenomen dat reden tot paniek gaf)

Zwart tegen wit

Je zou kunnen zeggen dat Roussel altijd een match nul probeert te spelen, proza tegen poëzie, zwart tegen wit. In zijn laatste, onthullende en verhullende, posthuum verschenen *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935) staat zelfs een Duel van Koningen afgebeeld, het slot van een ‘analytische’ schaakpartij, die Roussel ongetwijfeld tegen zichzelf heeft gespeeld. Een eindspel waarin één van de spelers een pion minder heeft, maar negen zetten later toch remise haalt. *Partie nulle*, sluit de dubbelganger af. En wie was in den beginne aan zet? Natuurlijk: zwart!

In het tweede onvoltooide gedicht staat ook al zo'n zin zwart op wit, verbonden met het alles omvattende kijk-complex:

Son regard promptement embrasse
La clairière au milieu du noir;
(Zijn blik omvat in één oogopslag
De open ruimte middenin het zwart;)

Het wit is het speelvlak, maar wat er gebeurt, bestaat alleen bij gratie van het rijm, het is er niet echt.

Al die dingen, die er reëel en helder uitzien, zijn zo zwart als de pest. Roussel schrijft teksten die een al even onwerkelijke werkelijkheid ontwerkelijken. In die rondgang is hij Dantes evenknie.

Meesterwerk

Hoewel nog steeds op het conservatorium en daar nog een eerste prijs behalend in 1898, had de componist der dingen al lang gekozen voor de roem van de schrijver, het universele genie.

Alle etudes hadden één doel voor ogen: *La Doublure*, de roman in verzen die zijn naam zou maken. Eén dag na verschijnen (1897) liep hij met zijn hoofd in de witte wolken, overtuigd dat hij een onsterfelijk meesterwerk geschreven had. Men weet het: de terugval was immens, niemand had er aandacht, laat staan waardering voor, het lijvige boek bleef ongelezen. Roussel moest zich onder behandeling stellen van de (wèl) beroemde dr. Janet, die als diagnose stelde:

dénigrement (ongeneeslijke zwart-galligheid), *galvaudophobie* (opgeblazen schaamte), *réglomanie* (regeldwang) en voor de zieke geen literaire toekomst weggelegd zag. Het was een ziektebeeld, voering (doublure) voor psychologen. De geziene criticus Gustave Kahn viel hem bij:

'*La Doublure* is geenszins een roman in verzen: het is een groot, beschrijvend lapwerk van het carnaval in Nice, 175 bladzijden lang, geklemd tussen twee korte anekdotes, even vermoeiend door hun buitensporig minutieuse beschrijving. In de tijd dat men streeft het synthetische vers te schrijven, zo bondig als maar zijn kan, en poésie pure, beijvert de heer Raymond Roussel zich dat prozaïsch en laag bij de gronds te maken, en dat is het enige waarin hij is geslaagd...'

La doublure

Genoeg. Hier is in vertaling het begin van een boordevol meesterwerk. Ga er eens rustig voor zitten, ontspannen in de zaal. Kijk hoe uw hoofdpersoon, Gaspard Lenoir (*de zwarte*) zich probeert te redden op het toneel en vergeet de rijke rijmen. Hou de dingen in de gaten en schrik niet als er eens een *glos* valt:

Raad van de dichter vooraf:

Dit boek is een roman, dus moet het beginnen op de eerste pagina en eindigen op de laatste.

I.

Het renaissance decor vertoont een grote zaal
In het slot van de oude graaf. Eén deur, vuil en vaal
Dient als entree. Een grijsaard in fraai rouwgewaad
Zit droef gestemd op de rand van een leunstoel; die staat
Daar met hoge rug. Op de tafel naast hem
Legt hij de hand en zegt vervolgens met een grafstem:

'Dit is het enige; wat er ook van komt, mijn plicht
Gaat voor. Trek u terug.'
        Drie passen van het voetlicht
Staat - ritmeester, zwaard ontbloot, hand uitgestoken,
Hij wordt van opzij gezien, zijn tors weggedoken
In een grote, bruine mantel, één been is te zien -
De roerloze Gaspard.

(Twee vormen van ***suspense****: wát de graaf zegt zal altijd geheim blijven én de naam van de ritmeester wordt in een 'tussenbeide' lang uitgesteld. Spanning van het spanningsloze, Roussel heeft er het patent op).*

    Hij antwoordt:
        'Bijaldien
Dit, Seigneur, uw voorkeur heeft, schik ik mij daarnaar
En steek mijn zwaard weer in de schede.'
            Een weids gebaar,
Iets overdreven, de hand, geschoeid, óp in het licht...

Daar komt het wapen neer gelijk een bliksemschicht.
Nu moet hij het bergen. Maar hij staat te trillen,
Zijn handen schutteren, het lijkt of ze niet willen
Dat punt en koperen top aan het pikzwarte foedraal

Samenkomen; ze gaan beide steeds weer aan de haal.
Gaspard, hoogrood door het knellen van zijn halskraag
Foetert, wordt nerveus. Hij mikt te hoog dan wel te laag,
Hij stoot te zacht en dan weer zet hij teveel kracht,
Tast naar de opening van koper en mist de macht
Over de schede; de spanning komt op toeren:
In de zaal, vol aandacht, begint men zich te roeren.
Gefluister eerst. Tenslotte lacht men hem vierkant uit.
Gaspard treft alleen de zijkant. Een stem, hoog en luid,
Roept:

‘Is-ie verstopt die schede van jou?’

Herhaling.

(Ça redouble, vergelijk ons dubbel liggen van het lachen)

Het hard gelach zwelt aan en brengt hem in verwarring.
Gaspard raakt uitgeput en krachteloos. Is het niet
Beter op te geven, er vandoor te gaan? Plots ziet
Hij kans de opening te vinden. Zo snel hij kan
Steekt hij het hele staal erin. Men geniet ervan
En maakt opnieuw kabaal. Kreten klinken. Handgeklap.
Orkaan van bissen en bravo's. Men lacht zich slap.
Wandelstokken geven doffe dreunen: compassie
Zonder weerga, een succes dat bulkt van ironie.
Gaspard voelt het, staat aan de grond genageld. Hij doet
Geen stap, wacht onbewogen, zolang het salvo woedt.
Armen voor de borst gekruist. Aan zijn zij het zwaard,
Het trilt en spiegelt hier en daar.
Tot de storm bedaart.
Als er na al die tijd weer rust is in de tent,
Komt de oude graaf, de kalmte zelf, pas overend.
En Gaspard vouwt met pathos weer zijn armen open.
Hij begint een zin, zelfverzekerd mag hij hopen,
Lang en ingewikkeld en hij zweert een dure eed:
Niemand komt het duistere geheim ooit aan de weet.
Maar vóór hij zijn vertoog beëindigt loopt hij vast,
Stamelt, stottert, bezwijkt onder de woordenlast;
Sprekend over zijn eer en zijn naam en de straf
Die hem bij het ochtendkrieken wacht, gaat hij af,
Door de deur. En hij krijgt opnieuw de volle lagen:
Averechts wordt hij teruggeroepen.

(Wat staat hem en ons nu te wachten? Wegwezen zou ik denken, maar nee, dat kan nog even... duren)

Levensgroot een vrouw als page,
In een kostuum geheel van zwart en blauw fluweel...

(Haar kostuum past niet helemaal, haar gerekte middel komt er toch een beetje in uit, de witte pluim op haar hoed trilt, ze heeft twee grote hazewinden vast, elk bij zijn leiband en houdt één vuist op haar heup. Een andere figurant friemelt aan zijn harnas, het is te krap, een roodharige oefent een weids gebaar, alom wordt zacht gefluisterd door een massa plaatsvervangers. Intussen hoort men de grijsaard zweren bij het graf van zijn roemrijke voorvader Hertog Lodewijk, de grote strijder, wiens glorieuze naam hij draagt...

Wij kijkers zitten niet meer in de zaal, maar zitten in een lange 'travelling' de vluchteling op de hielen, tot hij zijn kleedkamer - nummer twintig - bereikt en daar neervalt op een stoel met kussens waaruit in een scheur een beetje katoen puilt.

De camera is ook naar binnen en we zien, ditmaal rijmloos):

De kleedkamer is donker en klein; niet meer
Dan een pijpela; links bij de ingang is de lange
Zijde, vol klerenhangers; een bemodderde broek
Hangt aan de eerste met bretels, op één lip na,
Keurig op hun plaats; we zien een stropdas;
Een hemd met op de kraag een parelmoeren knoop
Onttrekt bijna geheel een vest aan het oog.

(een close-up van jewelste)

Er tegenover, langs de andere muur, een lange plank,
Vol diverse soorten schmink en toiletspullen,
Slordig door elkaar; naast het deksel van een pot
Zalf, vertoont een fles olie een gelig bezinksel,
Donkerder dan de rest. Een bokaal van dik glas
Bevat een dikke laag poeder waarboven een kwastje
Uitsteekt. Een schaar met de knijpers vaneen
Is overdekt met gebroken weerschijn en glans;
De onderkant van één van de knijpers vormt een smalle
Vijl met de rand; een beetje roest beschadigt
Eén van de punten waarvan de glans dof is geworden.
Een kam is half grof, half fijn getand; één tand
Aan de fijne kant mankeert. Aan de wand een vrij
Grote spiegel met aan één van de hoeken een lichte
Plek, die vanonder een vlek lijkt te zijn;
Een brief met een blauwe postzegel van drie stuivers
Is een beetje onder het hout geschoven dat hem stevig
Tegen het glas klemt en de hoek beneden verbergt;
In een grof handschrift is de brief geadresseerd
Aan De Heer Gaspard Lenoir,

(Nu pas valt zijn naam)

  Theater van de Republiek,
Parijs. In de bovenhoek van de envelop is een plaatje
Van een Europees hotel; twee stukjes van het dak ontbreken,
Eraf gescheurd bij het open maken. Aan weerskanten
Van de spiegel aan de wand hangen twee gasbranders;
Onder de vlam op een wit pateeltje leest men de reclame
Die men overal tegenkomt;

*(En **dus** niet bij name wordt genoemd)*

de brander links geeft meer licht
Dan de andere, waarvan het sleuteltje niet helemaal
Naar rechts is gedraaid;

(Afgezien van de vraag of de cameraman zoiets al travellend in beeld wíl brengen... zou hij het ook kúnnen?)

in de lucht een stroompje gas,
Doorzichtig, dat uit het glas opstijgt en even een krul
Maakt op de muur die zelf lijkt te trillen. Verder
Neemt een heel klein plankje de hoek bij de deur
In beslag; naast een krappe wasbak hangt een kraakheldere
Handdoek, overlangs gevouwen, een heel klein beetje
Over de rand; een stuk groene zeep in een zeepdoos
Is nog bedekt met uitgedroogd schuim; er achter is
Een spons bijna verhout.

Gaspard pijnigt zich af...

(Al die tijd was hij afwezig en heeft de ruimte zijn fantastisch verhaal verteld in alexandrijnen. Roussel heeft later zijn analytische schaakpartij een naam gegeven: 'le temps projeté dans l'espace', de tijd geprojekteerd in de ruimte. Dat is wat ook in deze film gebeurt en ik ben geneigd die te beleven of mee te maken als een adembenemende thriller.)

Carnaval

Hoe nu verder?

Hoofdstuk II van het *ondicht* speelt in de Rue Alibert en begint met het establishen van wat een éénpersoonskamer lijkt, die van onze Gaspard.

Kapstok met zijn jas, schaduw op de vloer, een bevende kaars op tafel, een stuk blauw papier om die in de kandelaar vast te zetten. Een wastafel tegen de afgesloten deur van een kamer daarachter. Op de schoorsteenmantel een pendule waarvan *men ziet* dat de slinger stil hangt; een man van de klok is bezig een boomtronk doormidden te zagen; de voorstelling is in brons met bladgoud uitgevoerd; de wijzers staan onbeweeglijk vast op het getal 11, de een op de ander, nauwelijks een hoek ertussen; een enkel gat rechts van de wijzerplaat - een stuk naar beneden - waardoor men de sleutel steekt om de klok op te winden, is donker. Het uiteinde van het vierkante ijzer licht een beetje op in de duisternis; in het midden kan je de naam van een klokkemaker alleen van heel dichtbij lezen. Arme camera, rijk rijm! We zijn weer thuis. Maar niet alleen: er is damesbezoek. *Roberte de Blou* (lees: Double, een mooie donder- of dobbelsteen) zit op zijn schoot naar zijn afgang te luisteren. Maar ze weet een oplossing: samen naar de Bataille des Fleurs, het carnaval in Nice.

Et maintenant c'était affaire décidée.
Ils allaient s'échapper sans rien dire. L'idée...
(Het was een uitgemaakte zaak, hatsekidee:
Samen er vandoor zonder iets te zeggen. Het idee...)

Place Masséna tijdens het carnaval in Nice (1896)

Tijdens het plannen maken begint hij aan de ontknoping. Achtereenvolgens vallen al haar lagen op de grond tot hij haar over zich heen trekt, achterover op de stoel en zij geeft mee:

> En se laissant aller sur lui de tout son poids.
> Le dossier de la chaise a craqué plusieur fois.
> *(Zij laat zich op hem zakken met haar volle gewicht,*
> *Keer op keer kraakt de stoel in wankel evenwicht.)*

Hondervijftien bladzijden, 3584 versregels verkeren we hierna in Nice. Het Carnaval met zijn talloze Pierrots, ettelijke maskers en de origineelste praalwagens en performances. De traditionele optocht wordt straat voor straat gekopiëerd... maar in de verkeerde richting! En van alles wat we te zien krijgen, blijkt in het documentatiemateriaal, dat uit de koffer kwam, misschien maar één model bestaan te hebben. Wat tot in de kleinste kleinigheden fotografisch vastgelegd lijkt te zijn, berust voor 99% op fantasie. Niets staat zwart op wit. Men wrijft zijn ogen uit, niet omdat alles zo slaapverwekkend is, maar omdat hier met wonderbaarlijke precisie een niets ontziend tegenspel geboden wordt, een contrafeitsel dat zijn weerga niet kent. Ik ken mensen die de drie magistrale romans van Kees Ouwens niet om door te komen vinden, zo saai, wijdlopig en nietszeggend.... Laten deze lezers zich houden bij een roman of een gedicht. Het *negatief* van beide tegelijkertijd is niet aan hen besteed. Ooit speelde een jong talent simultaan op een gesticht. Eén van zijn tegenspelers vroeg elke keer als de meester langskwam op zijn ronde of hij nog wat bedenktijd mocht hebben. Zo bleef zwart aan zet, tot wit aan alle borden uit was gespeeld. De patient wilde, hij had nog steeds geen enkele zet gedaan, niet zonder triomf, hij had het immers het langste van allen vol gehouden, zijn koning omleggen. Maar de echte schaker was hem voor en vroeg: remise?

En niemand wou dat geloven.

De toekomende tijd is de hem toegemeten geworden (Kees Ouwens).

Het ongelofelijkste filmfragment dat ik ooit heb gezien, vindt plaats in *De dubbel.* Dit is het draaiboek, zonder verstechniek:

Halverwege opduikend in de menigte, korte hals tonend tussen de rijtuigen, deze kant opkomend, wandelt, schommelend met een menselijke gang, apothekersblauw, een enorme fles.

Het karton waarvan hij gemaakt is, bootst vrij goed de spiegelende weerschijn na en de schaduwen op dat diepblauw, bijna matglas ook... dat effect wordt beoogd. Maar de fles beslaat steeds meer.

Op de smalle kurk, in de vorm van een hart, zit een leren hoedje dat met een rood draadje vastgebonden is. Daaraan hangt een rond zegeltje dat heen en weer slingert en beneden tegen de zijkant van de dikke fles aan slaat.

Een etiket, dat van beneden naar boven gelezen moet worden, kringelt er helemaal omheen en maakt een nieuwe lus opwaarts naar de kurk. Op het stuk papier ontwaart men van verre geen letters; alleen in een hoekje ziet men iets dat op rode schrijfletters lijkt, alsof er een handtekening op staat, met een vreemde, ingewikkelde uithaal, waarvan men zich herinnert dat die precies zo voorkomt op dergelijke lussen van andere, gelijksoortige flessen met het befaamde wondermiddel dat al geruime tijd overal verkocht wordt.

(Een naamloos panacee)

De man komt naderbij en heeft niets meer vóór zich dat hem aan het oog onttrekt; en ondanks de schokken van zijn bizarre loop worden de woorden op de fles allengs zichtbaar en nu niet meer verdonkeremaand. Op een ander etiket, in de ronding van de fles, leest men als parodie precies het tegenovergestelde van wat het elixer zonder mankeren belooft.

(Match Nul)

Hij komt nog dichterbij en dan wordt een donkere, rechthoekige gleuf zichtbaar, vlak boven het etiket in het midden; het is een gat waarvan men op afstand geen idee heeft, het enige waardoor de verborgen verleider, wiens voeten onder de fles uitsteken om zich door de menigte heen te bewegen, zien kan.

Juist op dit ogenblik krijgt hij confetti pardoes in zijn gezicht: hij blijft meteen staan, getroffen, terwijl we zien hoe zijn hoofd zich snel terugtrekt in de duisternis binnenin. En daar is hij even zenuwachtig bezig zich in zijn ogen te wrijven, alsof men wakker wordt; zijn vuisten zijn gebald en de fles schijnt te bekomen van zijn verplaatsing; na verloop van tijd komt de man weer te voorschijn, brengt zijn ogen weer bij de opening en opnieuw ziet men hem ongegeneerd verder schommelen, van rechts naar links, de fles.

* * *

*(**Flacon** staat er in het Frans, dan volgen drie sterretjes in het regelwit en daar springt het verhaal over naar onze antiheld, die zonder erbij na te denken, onder een **balcon** doorloopt en eveneens een smak confetti op zijn kop krijgt.*

*Zo wordt zelfs het rijm uitgesteld, het is je reinste suspense. Maar dat hiaat waar ook de gedroomde camera niet bij kan, dat ogenblik waarop er werkelijk **niets** te zien is, als alle bewegende beelden stil staan, dat is om nooit genoeg van te krijgen.*

Leve de dichter die de dood zo in het gezicht wist te zien).

Tot hiertoe en niet verder.

Dat wil zeggen dat we voor de gelegenheid het meesterwerk laten rusten en ons weer wenden tot de zondagskrant, waar Roussel op voorspraak van zijn schatrijke moeder, na het onbesproken échec nog heel wat publiceren kon.

Zijn eerste openbare, echte proza bijvoorbeeld, berustend op een procédé dat nauw verwant is aan het rijm.

Lees met open oog en oor naar dit tweetal toe:

Kroniekjes

I

Wilt u mij eens uitleggen waarom ik altijd de heer Tarbot met Tricot verwar?

Ze lijken toch niet erg op elkaar; u vindt dus dat ze erg op elkaar lijken?

Wat betreft hun naam is daar natuurlijk iets van waar, maar eerlijk gezegd zijn er wel zesendertig namen die net zoveel van elkaar weg hebben als die twee.

Welnu, nooit heb ik in mijn hoofd kunnen stampen wie de heer Tarbot is en wie Tricot.

Dat is bijzonder lastig, want ik ken de heer Tarbot persoonlijk niet, zodat het mij soms overkomt dat ik hem groet, terwijl ik hem hou voor Tarbot, wat hem dan zeer verbaast.

Zo heb ik gisterenavond Tricot niet gedag gezegd, overtuigd dat hij de heer Tarbot was. Dat is stomvervelend.

Nu schiet mij ook te binnen dat ik eens een uur lang voor vijftien personen staande heb gehouden dat witte perels zeldzamer waren dan zwarte.

Natuurlijk sprak iedereen mij tegen, maar ik wist van geen wijken.

Ik was met merels in de war.

II

In die tijd was ik razend verliefd op Roos. Het was op het platteland; zij dreef een kaaswinkeltje in het dorp; jaja, ik haalde er wat room en kaas; het was maar een voorwendsel, dat begrijpt u, om daar naar toe te gaan. Ze was blond en fris met altijd opgestroopte mouwen tot aan de ellebogen; en wat een ronde armen... Ik was er gek op.

En wat was dat winkeltje mooi!

Er was aan de voorkant een tuintje; je moest eerst door een lattendeurtje, dan een paar passen door het grind en je was er.

Ach dat tuintje... kon ik u maar zeggen wat dat tuintje... nee, u zeggen... Vol rondkaasjeskruid; rondkaasjeskruid overal; je zag niets dan rondkaasjeskruid als je daar stond.

Tot bovenaan de gevel van het winkeltje, waar stond geschreven:

ROOS ROOMKAAS

(Rose trémière - Rose cremière.

Van Dak en Het juiste woord maken duidelijk dat stokrozen tot de malvaceae behoren, evenals de kapokboom, de heemst en... het rondkaasjeskruid)

Geschreven weer in 1897 en geheel onopgemerkt gebleven.

Methode

In de jaren die volgden werkte Roussel, in miliatire dienst opgeroepen, deze formule uit. Hier ontstonden de beroemd/beruchte *textes-genèse*, die hij in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, na zijn dood in 1935, presenteerde en glosseerde. De *methode* die de grondslag vormt voor zijn fantastische romans en toneelstukken, waarvan u op zijn minst *Locus Solus* in de Nederlandse vertaling kent.

Bijna alles wat over Roussel is geschreven, houdt zich juist hier mee bezig, met verwaarlozing van *La Doublure* c.s.

Een vertaler van Reverdy's *Les ardoises du toit* (De leien van het dak) kan het niet laten een methodisch graantje mee te pikken:

Les ardoises
Les coups de la paume dan le jet du trayon blanc
(De trekbewegingen van de hand in de straal van de witte speen)

Hier wordt bekwaam een koe gemolken.

De opzet is nu, na deze snelle aanhef, waar mogelijk heel langzaam, op de afloop aan te koersen. En die slotzin moet dan gelijkluidend zijn, liefst op één letter na, maar met een heel andere betekenis. Zie nogmaals het rondkaasjeskruid.

Het verhaal betreft een tweestrijd tussen geboren kemphanen. Eén is trouwens een kip, Madame Crin. De auteur ontmoet deze kribbebijtster in een hotel in Deauville,

waar zij zich met hart en ziel storten in een serie squash-partijen. Vooral de wederzijdse effectballen brengen ze in alle staten van geluk en wanhoop, maar hun humeur is zo incompatibel, dat zij tenslotte als doodsvijanden uit elkaar gaan. Jaren later wordt onze kampioen uitgenodigd, met zijn hondje Jais (= *git*), op het platteland en wie melkt daar als gast en met bravour de koe... De oorlog breekt uiteraard weer uit. Twee vredesstichters, de heren Vulkaan en Strot, krijgen een

lumineus idee: een woordenwisseling op twee leien, wit op zwart. Aanvankelijk werkt dat helemaal niet: tegenover elkaar gezeten aan een tafel pingpongen zij in geschrifte de vreselijkste zinnen over en weer.

Zo dicht de een de ander veertien stances toe (in rijke rijmen vanzelfsprekend) om zijn gram te halen, maar er wordt onmiddellijk geretourneerd: het hoogtepunt van de tekst is, dat die meteen wordt uitgewist.

Er wordt steeds effectvoller gespeeld, vooral als de witte krijtjes door de lucht vliegen, roterend en wel, zodat beiden alleen maar vliegen vangen.

Kan deze uit de hand lopende tweekamp wel tot een goed einde komen? Het ziet er niet naar uit. De dichter krast grimmig op zijn lei:

> Vindt u niet enige herinneringen terug aan Deauville in wat wij hier doen?

Zij kaatst de bal terug:

> Welke herinneringen vindt u terug?
> Waarin vindt u ze terug?

De dichter herhaalt deze dubbele vraag op zijn lei en doet een voorstel: als hij drie keer op de tafel slaat, moeten zij beiden hun lei omdraaien en dan zal men zien wie de ander het best van katoen geeft.

De twee borden met de vragen staan voor hun hoogrode koppen, elkaars spiegelbeeld. Ze krassen hun repliek, onzichtbaar zolang als het duurt. Dan is het moment daar. Drie klappen op de tafel. De leien worden precies gelijk omgedraaid en het antwoord, u raadt het al, of toch net niet, of wordt u toch nog verrast, suspense, surprise...

is identiek:

> Les coups de la paume dans le jet du crayon blanc
> *(De handslagen in de worp van het witte krijt).*

Wat er daarna met de leien gebeurde, vertelt het ver- haal niet. Donkerslag. Het stuk voor Dame en Heer is uit.

Le Gaulois du Dimanche

LA VUE

Toegift

De publicatie in de zondagskrant gaan ook na de diensttijd door. *La Vue* en *Le concert* verschijnen in 1903 in Le Gaulois, een jaar later wordt er in boekvorm *La source* aan toegevoegd.

Ik heb geen ruimte meer voor deze drie gedichten, die mij het liefste zijn van alles wat Raymond Roussel geschreven heeft.

U zou moeten wachten tot 2004 als de vertaler, met de tong uit zijn mond, dat tenminste haalt. Het werk is onuitputtelijk van begin af aan. De methode komt er in dit drieluik niet of nauwelijks aan te pas, de grondtoon van het ongerijmde-kijken des te meer.

In *Het zeegezicht* houdt de dichter een penhouder tegen het zonlicht. Daardoor licht een glazen bolletje in de greep op en laat een minuscule ansicht zien van een

rijk en overvol strand met huikjes en jachten op zee tussen twee pieren. Zou het Deauville of Biaritz zijn, de vakantieplaatsen van Roussels jeugd?

In een zeer traag verlopende cirkelbeweging komt alles nauwgezet en zonder onderscheid in beeld. Maar een natuurgetrouwe beschrijving is het geenszins. De tekst is een uitvergroting middels de verbeelding. Geen camera, geen gewapend oog, geen microscoop zou ooit alle details kunnen vastleggen, want veel wordt gezien dat helemaal niet gezien kan worden: een naam op een versleten trui, een gezicht dat opgaat in de rook van een stoomboot.

Zie deze *timonier*, de roerganger:

Hij zit net voldoende en profil, dat de uithaal
Van een naam te lezen is, een letter in totaal.
De naam van het jacht is op zijn trui geschreven,
De jeu is eraf, de kleur heeft het begeven,
De letter is wazig, grotendeels verbleekt,
Zodat hij, amper aanwezig, niet goed afsteekt
Bij de rest; de omtrek is niet echt geprofileerd,
Het geheel is vaag, haast onzichtbaar, want verweerd.

De slotnoot voor deze uitgesponnen verbeelding is abrupt. Er trekt een wolk voor de zon en in een oogwenk is het beeld van *allspace in a notshall* (James Joyce) verdwenen:

De verborgen, levende herinnering aan zomertijd,
Gestorven al, ver van mij, verloren voor altijd.

In *Het concert* kijkt de bedroefde dichter naar het Kur-Ort-vignet op het papier van het hotel waar ‘zij’ (heet zij misschien Roberte?) voorgoed afscheid heeft genomen.

Het vignet wordt in alle hoeken en gaten met de blik afgetast, maar het gaat zoals het gaat met de blinde Cecilia in het onvergetelijke gedicht van Paul van Ostaijen: tasten in het lege en verre vingers tien. Tenslotte leest de eenzame fantast, van liefde blind, de afscheidsbrief opnieuw en opnieuw, zachtjes, maar hardop:

Dan, zachtjes, lees ik de brief opnieuw en ik probeer
Haar stem te horen, woord voor woord, wel honderd keer.

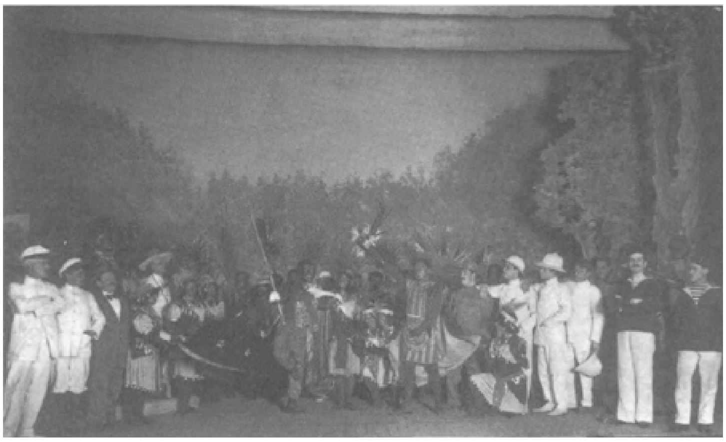
De talentvolle musicus verloochent zich uiteindelijk niet.

Het ontroerendste slot is met oog en oor waar te nemen in De bron, zo één waar altijd geneeskrachtig water wordt geput. Geen wonder dat daar een luxe hotel verrijst. In de eetzaal zit onze patiënt ongeduldig te wachten op een bestelde gang, die ook na reclamering maar niet komen wil. Zijn oog valt op het etiket van de wijnfles en hij doodt de tijd. Zijn omgeving verdwijnt en maakt plaats voor wat op de vierkante millimeter van het etiket al dan niet echt is te zien. Zo komt de wijn in het water, tot natuurlijk de werkelijkheid weer tussenbeide komt:

Tout à coup, une main ahurisante et leste,
Avant même que j'ai en rien prévu le geste,
Déplace vite la bouteille, de façon
A laisser plus de champ libre; c'est le garçon
Qui s'empresse et m'apporte un plat bouillant qui fume.
L'américain, vautré plus que jamais, allume

Un cigare; le couple émoustillé, là-bas,
Cuchote toujours des choses qu'on n'entend pas.

Plotseling is daar een ontstellend kwieke hand,
Die ik niet aan zag komen. De fles gaat aan de kant,
Door de ober inderhaast opzij geschoven
Om plaats te maken voor een werkstuk uit de oven.
Hij zet een kokendhete schotel voor me neer.
De Amerikaan daar steekt een sigaar aan, nog meer
Op zijn gemak; het paartje, dartel als tevoren,
Fluistert nog steeds dingen die je niet kunt horen.



Theateruitvoering van 'Impressions d'Afrique'; Roussel is de tweede matroos van rechts.

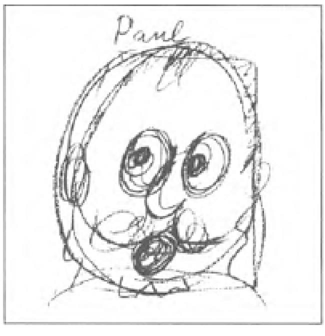
Liesbeth van Nes
Bij Het Perpetuum Mobile van Paul Scheerbart

Paul Scheerbart werd op 8 januari 1863 in Danzig geboren. Hij studeerde theologie, filosofie en oosterse filosofie, maar concentreerde zich tenslotte op het schrijven. In zijn fantasie verplaatste hij zich naar oosterse werelden, naar andere planeten of naar de wereld van de dieren, waar hij de zwaarte van het leven en de armoede die hem altijd is blijven achtervolgen, niet voelde. Zijn boeken verkochten slecht. De onwereldse hoofdpersonen, de arabeske stijl en de oosters-mythische sfeer van de verhalen spraken niet tot de verbeelding.

Scheerbart beschouwde de romanticus Clemens Brentano als zijn inspiratiebron; Rabelais en Swift noemde hij zijn meesters in het burleske. Net als zij behandelde Scheerbart maatschappelijke problemen met bijtende spot. Zijn anti-militarisme bleek uit *Pamphlet über den Luftmilitarismus* (1909), zijn ideeën over een leefbaarder wereld uit *Glasarchitektur* (1914) en zijn opinie over de natuurwetenschap kwam tot uiting in *Das Perpetuum Mobile* (1910). Zijn gedachten waren fris en tintelend en dat zijn ze nog steeds.

Ondanks zijn eigengereide opstelling paste Scheerbart ook in eigentijdse stromingen. Hij was een warm voorstander van het ongekunstelde taalgebruik van het Expressionisme. In 1897 toonde hij zich een Dadaist *avant-la-lettre*, toen hij een klankgedicht opnam in *Ich liebe Dich*, een spoorwegroman. *Das Perpetuum Mobile* was zijn bijdrage aan de traditie van imaginaire machines die aan het begin van de twintigste eeuw een nieuwe impuls kreeg door het werk van beeldend kunstenaars als Marcel Duchamp en Francis Picabia en schrijvers als Raymond Roussel en Alfred Jarry. Scheerbart stierf op 15 oktober 1915. Herwarth Walden, uitgever van het tijdschrift *Der Sturm*, noemde hem in de aflevering van december 1915 ‘de eerste Expressionist’.

Scheerbart zag *Das Perpetuum Mobile* als een ‘verhaal’, een verzinsel. Maar soms kreeg de wilde mogelijkheid dat hij toch een perpetuum mobile zou kunnen realiseren de overhand en dan probeerde hij een model in elkaar te zetten van dat wat hij bij elkaar had gedacht. Dan noemde hij zichzelf ‘ingenieur’ en werden bezoekers meegetroond naar de bijkeuken, waar het *Perpeh* midden op tafel stond. Scheerbart stelde het in werking, de bezoeker staarde naar het apparaat dat zoetjesaan tot stilstand kwam en de ingenieur verklaarde dat het nog om kleinigheden ging, voordat hij zijn vinding in zou kunnen dienen bij het patentbureau. ‘Wiesoschöneinfach,’ zei Scheerbart dan, terwijl hij verliefd naar het apparaat keek: enzodoodeenvoudig.



Paul...

Intussen keek hij werkelijk niet uit naar de verwezenlijking van de machine: bestaande kaders zouden wegvallen wanneer het Perpeh grootschalige landschapshervormingen tot stand zou brengen of voor militaire doeleinden zou worden gebruikt. Het overdenken van die consequenties benutte Scheerbart voor het schrijven van een novelle of een kort verhaal. En zo was het Perpeh een doeltreffende motor voor zijn fantasie.

Das Perpetuum Mobile werd in 1910 uitgebracht bij uitgeverij Rowohlt in Leipzig in een oplage van 2000 exemplaren en raakte maar langzaam uitverkocht. De hierna volgende vertaling is gebaseerd op de uitgave van Porto Editori (1984). In verband met de ruimte is slechts een deel opgenomen. De nummering van de tekeningen is daardoor onderbroken.

Paul Scheerbart
Het Perpetuum Mobile

Inleiding

De oude heer sprong op een kleine tafel in zijn laboratorium, schraapte langdurig zijn keel en zei: ‘Mijne heren, nu zal ik eens een redevoering houden. Ik ben weliswaar geen geoefend redenaar, maar ik hoop toch dat ik mij voor u begrijpelijk kan uitdrukken. Ik beweer dat de Europeanen en in het bijzonder de Duitsers hun beroemde wetenschappers teveel eer bewijzen; al teveel! Wanneer iemand een enigszins weloverwogen mening heeft geuit, of iets indrukwekkends heeft verzonnen, wordt hij meteen een “autoriteit”. Niet-beroemde mensen zeggen tegen zichzelf: Die man heeft ooit iets weloverwogen naar voren gebracht, dan zal alles wat hij voortaan gaat zeggen, waarschijnlijk ook zeer weloverwogen zijn. Dat is gemakkelijk, nietwaar, mijne heren? Nu zullen we meteen tot de kern van de zaak komen. Ik heb een schitterend voorbeeld om mijn uitspraak mee te illustreren. Robert Mayer heeft de gezaghebbende wet van behoud van energie zoals bekend al in het jaar 1849 zeer helder geformuleerd. Aan deze hoogstmoderne “wetgeving” voegde hij de opmerking toe dat een *Perpetuum Mobile* niet mogelijk is. En zestig jaar lang prevelden alle wetenschappers hem dat doodgemoedereerd na, zonder de moeite te nemen de zaak nog een keer na te trekken. De wet van behoud van energie willen wij hier allerminst in twijfel trekken, maar dat uit deze wet volgt dat een lastmotor niet mogelijk is, daartegen verzetten we ons wel uit alle macht. Robert Mayer heeft zich zoals bekend ook drie lange jaren met het *Perpetuum Mobile* beziggehouden. Toen hij begreep, dat hij het probleem zelf niet op kon lossen, verklaarde hij plechtig: Als ik het niet kan, dan gaat het niet; want niemand kan ingenieuzer zijn dan ik. Zo (of zo ongeveer) ontstond zijn zeer voortreffelijke boek over het behoud van energie. Welke wijsheid kraamde de grote Robert daarnaast nog uit? Slechts deze: gaat een last naar beneden, dan moet hij ook weer opgetild worden, dus kan hij niet perpetueel werken, als hij naar beneden gaat. Maar het is toch ook denkbaar dat een last een systeem van raderen in beweging zet, zonder zelf de aardbodem te raken. Waarom moet dat eigenlijk onmogelijk zijn? Wat vandaag niet werd opgelost, kan morgen toch nog wel opgelost worden. Bovendien, elk molenrad in een niet-bevroren rivier die nimmer droogvalt, is een *Perpetuum Mobile.* In dit geval regelt de verdamping van het water overigens dat de last weer omhoog gebracht wordt. Maar het is de zon die perpetueel voor dit omhoogbrengen zorgt. Ik denk dat de heren fysici in hun kosmische overwegingen zich met hun verbeeldingskracht nog niet buiten de dampkring van de aarde kunnen opstellen om de zeer merkwaardige perpetuele aantrekkingsarbeid van de aarde van daaruit te bekijken. Deze aantrekkingsarbeid omzetten in perpetuele beweging mag misschien niet zo heel eenvoudig zijn, maar we mogen het niet voor onmogelijk houden. Deze omzetting van aantrekkingsarbeid in beweging heeft helemaal niets te maken met het principe van het behoud van energie. Op deze aardbol bestaat beslist geen dode kracht. Ieder rustend voorwerp oefent druk uit en verricht daarmee arbeid. Laat fysica een erg moeilijke zaak zijn. Dat geeft echter niemand het recht om op het gebied van deze schitterende wetenschap dom gezwets ten beste te geven en het te geloven. Bovendien zeg ik u, dat ik nog geen technicus heb leren kennen, die niet in het geheim geprobeerd had een *Perpetuum Mobile* uit te vinden.’ De oude heer

klom van de tafel af en dronk zonder te gaan zitten drie glaasjes cognac. Toen zei ik: ‘Geachte directeur van dit laboratorium, ik ben het volstrekt met u eens en ik heb mij ook tweeëneenhalf jaar lang ingespannen om een draagbare lastmotor uit te vinden, die perpetueel functioneert slechts door er een gewicht op te leggen. Ik geloof dat het me gelukt is. In ieder geval heb ik er een boek over geschreven met zesentwintig tekeningen dat onder de titel “Das *Perpetuum Mobile*” in de boekhandel tegen betaling te verkrijgen is.’

‘Maar dat is fameus!’ zei de directeur, ‘ik feliciteer ui’
‘Ik mezelf ook!’ zei ik vriendelijk.

Het perpetuum mobile. Het verhaal van een uitvinding

Hoe groter de vertwijfeling - hoe dichter bij de goden. De goden willen ons dwingen om steeds dichter bij het hogere te komen. En zij hebben geen ander middel om ons te dwingen - dan de ellende. Alleen in de ellende gedijen de grote verwachtingen en de grote toekomstplannen.’

Aan deze zinnen hield ik mij gedurende lange tijd vast als aan een geloofsbelijdenis. Maar deze geloofsbelijdenis zou op een dag zwaar op de proef gesteld worden.

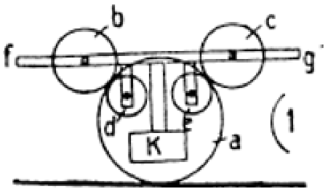
Dat kwam zo:

Op 27 december 1907 dacht ik na over verhaaltjes, waarin iets nieuws - verbluffends - grotesks moest voorkomen. Ik dacht aan de toekomst van de kanonnen, die mij als vervoermiddel erg bruikbaar leken; ik bedacht dat afgeschoten voorwerpen met een zich automatisch openende parachute-installatie heel gemakkelijk weer op de aarde terecht zouden kunnen komen.

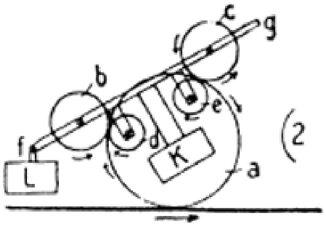
En daarna stelde ik me voor hoe de hele lucht boven de aarde volgespannen was met kabelbanen. Ik was bijzonder gecharmeerd van de kabelbanen die van heel hoge bergen naar beneden kwamen. Ik dacht aan balonnen die de kabelbanen omhooghielden bij noordpoolreizen en toen aan reuzenraderen die volgens mij op alle wegen van de aarde veel sneller voort zouden kunnen rollen dan de nu gebruikelijke kleine raderen.

Daarbij leek het me alleen maar logisch, de wagen *in* het rad te zetten. Dat was in ieder geval iets nieuws.

Ik stelde me het grote dubbele rad *a* voor zonder spaken (fig. 1) en hing de wagen *K* aan de dubbele raderen *b* en *c*, die bevestigd werden in de dubbele stang *f g*. De raderen *d* en *e* waren alleen voor de zekerheid, opdat *b* en *c* niet van *a* af konden vallen. Werd *a* nu verschoven, dan bewogen ook de kleine raderen. Alle raderen konden natuurlijk ook tandraderen zijn.



Hing ik nu aan *f* echter een gewicht *L*, dat niet veel onderdeed voor het gewicht van *K*, dan begonnen alle raderen in de richting van de pijlen te draaien (fig. 2). En zie: het hele systeem bewoog slechts doordat er een gewicht op gelegd werd - volgens mij was het perpetuum mobile af.

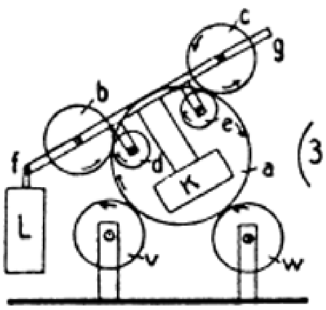


‘Door gewichten bewogen tandrad’ noemde ik het verhaal. Ik zei tegen mezelf: de aantrekkingskracht van de aarde is perpetueel en deze perpetuele aantrekkingsarbeid laat zich door op elkaar gezette raderen omzetten in perpetuele beweging.

Dat iedere fysicus bezwaar zou maken, wist ik maar al te goed. Maar voor mij was dat nu juist de aantrekkingskracht ervan. Aan fysici had ik altijd al een hekel gehad. Wat kon mij Robert Mayer schelen - en de wet van behoud van energie?

Wel twijfelde ik er al meteen een beetje aan of rad *c* ook in de richting van de pijl zou draaien. Maar ik dacht voorlopig niet langer over die kwestie na en dacht dat *c* wel meegetrokken zou worden.

Wanneer ik *a* op twee andere, vaste raderen *v* en *w* zette (fig. 3), was de door gewichten bewogen baggermachine af. Daarmee kon je kanalen graven - je hoefde maar 100.000 raderen in beweging te zetten - en binnen drie dagen zou je een kanaal tussen Berlijn en Parijs af hebben.



De verdubbeling van de kanalen op Mars[1] was daarmee verklaard: de Marsbewoners hadden het perpetuum mobile eenvoudig al ontdekt. Dit alles had ik in een paar uur bij elkaar gedacht - en toen sloeg mijn verbeeldingskracht op hol. En het lukte me voorlopig niet om de drie tekeningen nauwkeuriger uit te testen.

Ik dacht: zo eenvoudig immers zal de zaak in ieder geval niet zijn - maar draaien zal het uiteindelijk wel.

En wanneer ik er elke morgen weer aan twijfelde, dan was ik er 's avonds steeds weer vast van overtuigd.

En in de volgende dagen tekende ik een paar honderd raderen - eigenlijk steeds hetzelfde. Bij tijd en wijle vond ik het een erg grappige zaak.

'Wie had dat gedacht,' zei ik vaak, 'dat ik nog eens het perpetuum mobile uit zou vinden. Daardoor is de mensheid immers verlost van alle arbeid. De ster Aarde werkt voor ons. Aan de ellende die ik zo heb geprezen, komt een eind.'

Ik liet de loodgieter toen een paar raderen uit blik voor me maken en kocht ook andere raderen. Maar het model was zo klein, dat geen van de raderen fatsoenlijk wilde bewegen. En ik kwam er helemaal niet aan toe, er gewichten op aan te brengen. Ik was te onhandig.

Deze eerste mislukte pogingen weerhielden me er echter niet van me de verdere ontwikkelingen voor te stellen van de grote ontdekking, waaraan ik, zoals ik al zei, elke ochtend weer twijfelde en waarin ik 's avonds steeds weer geloofde. De meeste bedenkingen had ik tegen het rad *c*.

Een paar aantekeningen uit die tijd zullen duidelijk maken hoe ik er toen aan toe was:

7 januari 1908

Het gedoe van al die potentaten stelt niets voor vergeleken bij deze radergeschiedenis. Die maakt alles mogelijk - in het bijzonder elektrische verlichting in de nacht, zodat iedereen paf staat. Dit lichtverhaal is bijna onvoorstelbaar. We kunnen immers elektriciteit gaan verspillen en alles constant en in alle kleuren illumineren - overal - waar je ook gaat of staat.

8 januari 1908

Wat zullen de luchtschippers blij zijn met die massa's licht. Alle kerktorens kunnen zelfs van boven tot onder door het licht overspoeld worden. Heel hoge bergen kunnen op dezelfde manier geïllumineerd worden. En dan de stralen van de wagens en de daken van de huizen en de enorme straten van licht en de oevers van de kanalen...

Daar komt de verlichting van het water dan nog bij, dat immers zo met licht doorschenen kan worden, dat de de vissen niet meer bij zouden kunnen komen van verbazing.

En wat zullen de bewoners van andere planeten zeggen, wanneer ze zien dat de nachtzijde van de aarde zo fabelachtig verlicht is!

Dat moet in ons zonnestelsel toch een gebeurtenis worden genoemd!

Uiteindelijk hebben we zelfs de zon helemaal niet meer nodig...

9 januari 1908

Voortdurend, dag en nacht, zie ik raderen voor mijn ogen - wat ik daarnaast ook nog mag denken - steeds raderen - raderen - het is bijna griezelig.

Ik geloof niet langer dat *ik* dit alles doe - dat doet een ander in mij. Ik houd mij gewoon tegen mijn zin bezig met het aloude probleem. Misschien is deze passieve toestand voor alle kunstenaars en uitvinders het beste - dan kan de ander in ons ongehinderd zijn gang gaan.

Ik houd me nu ook aldoor bezig met de grote bouwwerken die op stapel staan.

Architectonische behandeling van delen van gebergten zou nu niet langer een utopie zijn - als het rad draait.

Steeds maar weer dat komieke Als!

In ieder geval kun je de utopieën vergeten - als het draait.

Trouwens: met de utopieën heeft de mensheid zich een beetje voor schut gezet - een paar raderen brengen een grotere revolutie teweeg dan alle grote denkers van de mensheid bij elkaar.

Zou er iemand graag een utopie willen schrijven die zich honderd jaar na de uiteindelijke uitvinding van het perpetuum mobile afspeelt?

De mensen zijn er onverschrokken genoeg voor, er zijn zoveel waaghalzen die nooit te bang waren om zich zichzelf voor schut te zetten...

12 januari 1908

Met mijn model is niets te beginnen. Dat hindert de stroom van mijn verbeeldingskracht niet in het minst. Ik vind het alleen maar jammer dat mijn geloofsbelijdenis dat ellende ontwikkeling bevordert, danig aan het wankelen gebracht wordt.

13 januari 1908

Aanleg van kanalen in de Sahara zou de woestijn in zijn geheel vruchtbaar kunnen maken.

Trouwens: wanneer de rivieren der aarde willekeurige nieuwe beddingen toegewezen zouden krijgen, dan zou de vruchtbaarheid van de aarde een fabelachtige stijging kennen.

Dus: woestijnkultuur in grote stijl.

Daarbij vergeleken is het Panamakanaal een kleinigheid.[2.] Het is nauwelijks de moeite erover te praten...

Wat zal ik lachen - als het draait...

Maar misschien lach ik ook niet.

Het is een beetje amateuristisch om alles meteen in werkelijkheid uitgevoerd te willen zien.

Ik voelde altijd al weerzin tegen Ludwig II, die uitgedost als Lohengrin op zijn kunstmatige meer moest rondvaren, om het betere Lohengringevoel te ondergaan.

Een tikje armzalig zijn zij die alles werkelijk willen hebben.

14 januari 1908

Vroeger - ooit - verzette men klokken.

Nu - kan men bergen verzetten.

Je zou ook kunnen zeggen - als het rad draait - wat immers nog niet vast staat.

Voorlopig staat het stil.

Maar wanneer het eenmaal draait, is werkelijk alles mogelijk. Misschien hebben de bewoners van Mars al hun bergen al met hun Perpeh afgegraven.

Misschien - doen wij dat ook.

Mooi zou het niet zijn, wanneer alle bergen van de aardbodem verdwenen - integendeel - ik vind het een afschrikwekkende gedachte.

Maar - misschien is het praktisch.

Je zou dan dammen kunnen bouwen dwars door de Atlantische Oceaan en dwars door de Stille Oceaan.

En je zou ook de Oostzee en de Middellandse Zee leeg kunnen scheppen.

Dit alles is echt *niet* onmogelijk, als het rad draait.

15 januari 1908

Men heeft er ooit over gedacht om de stelling van Pythagoras in enorme afmetingen in het zand van de Sahara uit te graven, om de bewoners van Mars een begrijpelijk teken te geven - misschien valt er nu over te denken om het Perpeh in de Sahara neer te zetten in lichtstrepen van een dikte van zeven mijlen breed.

Zonderling is alleen dat deze strepen nog helemaal niet vaststaan - rad *c* lijkt me steeds bedenkelijker.

Ik zou ook lachen, wanneer dit verhaal helemaal niets zou opleveren.

Dan zou toch weer bewezen zijn dat het enige heil gezocht kan worden in de verbeeldingskracht.

En mijn geloofsbelijdenis dat ellende ontwik-

keling bevordert, zou weer grotere erkenning krijgen...

18 januari 1908

Ik heb nu drie dagen over een groot architectuurpark nagedacht. En het werd steeds groter.

Het lijdt geen twijfel dat de architectuur eerst op een hoger plan gebracht moet worden, voordat zij de enorme opgaven van de Perpeh-toekomst aankan.

Gewone huizenbouw alleen voldoet vandaag de dag niet meer. Er moeten immers nog meer nieuwe bouwmaterialen uitgetest worden. En dan - we kunnen ons toch niet blijven beperken tot de gewone rechte hoeken in de huizenbouw. En zelfs deze zou pas echt bevorderd worden door kloeke maquettes.

Alleen een permanente architectuurtentoonstelling kan dat.

Ik dacht aanvankelijk dat een willekeurig stuk land daarvoor zou kunnen volstaan.

Maar dat volstaat niet, omdat de toekomstige architect immers allereerst moet beginnen met een enorme terreinbehandeling. Hoe kun je dat in een klein model zichtbaar te maken? Ik dacht aanvankelijk aan het Spreebos en daarna wilde ik het Zwarte Woud aankopen voor tentoonstellingsdoeleinden. Ik geloof nu echter dat de Harz als geheel zich er het best voor leent. Daar kun je naar believen de hele omgeving afgraven en de grote ontwerpen in het klein tonen.

Eigenlijk is het verhaal een beetje erg grootschalig. Maar dat lijkt maar zo.

De gewone man in de straat went erg langzaam aan grote ontwerpen.

Maar dat zal allemaal wel veranderen - wanneer het rad eenmaal draait - wat het vandaag beslist niet doet.

23 januari 1908

Bij dit verhaal vergeet ik steeds weer van alles.

Het is helaas zeker, dat *allereerst* alle mensen zullen *rijden* - met hun kleine en grote Perpehs.

De welvarende man zal ook zijn groentetuin en zijn varkens- en ossenstallen achter zich aan laten rijden - want het Perpeh kost toch haast niks - het rijdt, zolang de raderen het uithouden. En dus moeten we er in de eerste tijd rekening mee houden dat de mensen elk idee van wat hun vaderland is, kwijt zullen raken.

Met de talen zal het ook erg vreemd gesteld zijn, hoewel ik hoop dat de belangrijkste cultuurtalen behouden kunnen blijven.

De Duitse taal moet in ieder geval worden gered, anders worden mijn boeken geheel en al onbegrijpelijk. En daar zou ik flink kwaad van worden.

Is men eenmaal een beetje rustiger geworden, dan zal men het rijden lastig vinden en aan een indrukwekkender tijdverdrijf denken - wanneer de hele mensheid niet opeens dom wordt en alleen nog maar aan het kegel- en het skaatspel denkt - wat helaas beslist niet zo onwaarschijnlijk is[3]. En dat is ook zo'n doorn aan deze

rozenstruik. Het is normaal dat de mensen zelden intelligenter worden, wanneer zij niet meer hoeven te denken aan de eerste levensbehoeften - zij gaan integendeel steeds meer lijken op diegenen die hun denkvermogen op het levenspad hebben laten liggen...

25 januari 1908

Gisteren heb ik me weer de hele dag afgebeuld met dat model en uiteindelijk de helft van al het soldeer doormidden gebroken. Van het vak van loodgieter heb ik geen kaas gegeten, en in feite kijk ik neer op elk ambachtelijk handwerk.

In ieder geval moeten reusachtige sterrenwachten worden gebouwd - al het geld dat ik met het Perpeh bemachtig, besteed ik onmiddellijk aan sterrenwachten - die leveren vast en zeker niets op - en men kan mij geen winstbejag verwijten, wanneer ik ze bouw. Maar de astronomen en lenzenmakers kunnen blij zijn.

Wanneer je een aantal sterrenwachten tegelijkertijd bouwt, dan zullen ze geen van alle qua hoogte in de Dom van Keulen passen, en ik

zou ze het liefst meteen driemaal zo hoog als de Dom van Keulen bouwen - met ontzaglijk Dom-grote vergaderzalen en machtige bibliotheken.

Wanneer je je niet eens hoeft te bekommeren om de eerste natuurlijke behoeftes - en dat is niet nodig zodra de Perpehs zonder ons toedoen voor alles zorgen - dan moet je je wel met dingen bezighouden, die verderweg liggen - het aardse kun je toch niet zonder onderbreking bewonderen.

En zo zal je je noodgedwongen met astrale aangelegenheden moeten bezighouden.

En dat is voor mij het kostelijkste aan deze hele fantastische radergeschiedenis...

27 januari 1908

We moeten natuurlijk ook meteen een grote krant oprichten. Dat is zelfs belangrijker dan alle andere dingen die we moeten oprichten.

Een dagblad natuurlijk!

‘De Verenigde Staten van Europa’ zou ik het het liefst noemen - de politiek komt in de advertentierubriek, omdat het iets is wat met zaken te maken heeft - het lokale nieuws vervalt. En alle pagina's worden opgevuld met literatuur, techniek, kunst en wetenschap.

Daar kunnen we allereerst de grote ontwerpen bespreken - en daarnaast meteen zeer energiek de literatuur bevorderen.

Ik ben alleen bang dat de literatuur met geld wel helemaal niet kan worden bevorderd.

En dat maakt me eigenlijk melancholiek.

Bijna zou ik het liefst wensen dat het rad *niet* draait. De literatuur wordt door een stilstaand rad meer bevorderd dan door een draaiend - dat weet ik heel zeker.

Ik geloof er gewoon niet in dat een tijd waarin de wetenschap opbloeit, literatuurvriendelijk is.

Kijk wat dat betreft maar naar de opbloei van de literatuur in de eerste helft van de negentiende eeuw - en dan naar de neergang in de tweede helft van de achttiende eeuw, toen alles economisch bergop ging. Ik heb hier alleen de Duitse literatuur op het oog. In andere landen zullen we in vergelijkbare periodes vaak hetzelfde kunnen constateren, als er tenminste geen andere factoren in het spel zijn - zoals tijdens de Renaissance in Italië...

29 januari 1908

Een grote nieuwe uitgeverij met een reusachtig kapitaal zou alleen maar de *uitvoering* van een boek kunnen bevorderen - niet wat je hoort te lezen.

[...]

Uit deze aantekeningen valt op te maken hoezeer het idee mij in zijn greep had; het liet me niet meer los. Weliswaar vatte ik de zaak meestal komisch op, maar het lukte me toch niet altijd om de komische kant van alles in te zien.

Er kwam geen einde aan het experimenteren met het primitieve model; ik had geen flauw benul van wat voor ambachtelijk handwerk dan ook. En gelukkig ontbrak het mij aan geld om alles wat ik had uitgedacht door een ander te laten uitvoeren. Als ik dat had kunnen doen, dan was ik misschien erg snel van het hele idee afgestapt, want het rad *c* ging feitelijk tegen het hele verhaal in, omdat dit rad niet in de richting van de pijl kon bewegen en dus het hele systeem elke keer tot stilstand bracht.

Daar had ik echter alleen een vermoeden van, begrijpen deed ik het niet en zo werkte mijn verbeeldingskracht ‘tegen mijn wil’ onophoudelijk verder. Wel wilde ik het hele rad *c* voortdurend uit de weg hebben, maar daarvoor ontbrak mij voorlopig ieder inval.

De technische kant van de zaak interesseerde mij ook nog helemaal niet, aangezien ik in mijn leven nimmer had zitten zwoegen op technische vraagstukken, en de mechanica me nooit had geïnteresseerd.

Hoewel ik het radersysteem minstens vijftig maal per dag in alle mogelijke variaties uittekende en steeds weer over de zaak nadacht, zweefde mijn verbeeldingskracht toch steeds boven de zaak uit en ging ervan uit dat het Perpeh al bestond, wat geenszins het geval was.

Ik beleefde een speciaal genoegen aan de

koets, omdat die schuin in het rad hing, en ik bevolkte alle provinciale wegen met fabelachtige vehikels, die mij veel vrolijker leken dan de automobielen en koetsen met hun primitieve kleine raderen onder de wagen.

En toen hield ik me bijna de hele maand februari lang bezig met het tentoonstellingspark. Hierover volgen nu een paar aantekeningen:

[...]

13 februari 1908

Wanneer je machines hebt, die perpetueel functioneren louter door er gewicht op te leggen, dan kun je terreinveranderingen in de allergrootste stijl uitvoeren - dan ben je werkelijk in staat om de allerhoogste gebergtes in ritmische patronen te ordenen - te verdiepen of te verhogen - net zo je wil.

Zo kan een enorme ruimtelijke kunst worden geschapen.

En de Harz leent zich erg goed voor modelbouw op schaal.

Natuurlijk zullen deze maquettes groter zijn dan alles wat we tot nu toe in de bouwkunst hebben meegemaakt; de piramides in het land van de farao's zullen speelgoed lijken ten opzichte van deze Harz-modellen.

15 februari 1908

Met de aanleg van de grote kanalen en dammen kan natuurlijk niet zomaar worden begonnen. En daarom zullen er in de Harz maquettes tentoongesteld worden die overeenkomen met de ‘grote’ bouwwerken van de toekomst. De meest geraffineerde architectonische kunst kan hier ruimtelijk worden getoond.

Grote straten - reusachtige terrassen -

En ravijnenarchitectuur...

17 februari 1908

Het dal van de Bode kan zo blijven - vanwege het contrast - de Brockentop misschien ook.

Voor de rest kun je het effect van vierhonderd meter hoge, loodrechte wanden laten zien. En die kun je plastisch van ornamenten voorzien, en in die plastische ornamenten kunnen villa's worden gebouwd, waar je alleen met liften naar toe kunt.

Om torenarchitectuur tot zijn recht te laten komen zullen hele terreinen opengelegd worden.

En natuurlijk moeten we machines voor de huizenbouw uitvinden, waarmee de hoogste torens kunnen worden gemaakt; zonder dat iemand een hand uitsteekt.

Alleen de raderen werken - zonder ophouden. Het is wat aangrijpend en vermoeiend om je dergelijke bouwactiviteiten voor te stellen; alleen al daarover kun je gemakkelijk een paar duizend utopische romans schrijven.

Het is duidelijk dat ik in mijn fantasiebouwsels met Europa en Amerika tamelijk nietsontziend te werk ging; het Panamakanaal graven leek mij echt een kleinigheid - een paar maanden waren genoeg - volgens mij. Februari van het jaar 1908 was voor mij een bloedserieuze maand; in mij ontkiemde al een soort fanatisme, en ik kon het helemaal niet verdragen, als iemand mij tegensprak.

Desondanks bleef de vrolijkheid niet helemaal uit, zoals blijkt uit de volgende korte schets:

De barbaarse generaal

In het jaar 2050 na Christus leefde in het land Germania een generaal die boosaardiger was dan alle andere generaals van zijn tijd bij elkaar.

In die tijd voerden de Europeanen net een grote bommenoorlog met de Amerikanen. De successen van de allermodernste krijgswetenschap sloegen er in als een bom. En toch leefden de Amerikanen rustig verder.

Dit ontstemde natuurlijk de generaal die in Germania het opperbevel bekleedde, de boosaardigste generaal van zijn tijd.

Wat deed nu deze wreedaard, die de naam Koelman had?

Koelman werkte een plan uit dat heel Amerika moest overspoelen.

Hij wilde heel Europa met reusachtige wallen omgeven en dan de Middellandse Zee en de Oostzee met behulp van 2 biljoen Perpehs in de Atlantische Oceaan spuiten.

Eén grote kreet van ontzetting was het antwoord op dit barbaarse plan; men sloot meteen vrede met Amerika.

Daar zat Koelman en hij was zeer verbaasd. Toen betrad een jonge ondernemingsgezinde impresario zijn kamer en zei:

'Excellentie! Wij gaan nu een tournee door Amerika maken en u demonstreert overal uw plan, compleet met kaarten en modellen. Het slaat gegarandeerd in als een bom. Komt u meteen mee.'

De generaal deed wat de impresario zei en de Amerikanen hebben zich kostelijk geamuseerd op de Koelman-avonden.

Was de impresario niet meteen na de laatste voordrachtsavond spoorloos met de hele kas verdwenen, dan was generaal Koelman naar Europa teruggekeerd als een steenrijk man.

Maar dit slechts terzijde.

Omdat ik het idee had dat we binnenkort niet meer zouden kunnen spreken van een eigen vaderland - vanwege het perpetuele Perpehrijden, leek ook het militarisme zijn langste tijd gehad te hebben; voor mij had het alleen nog de waarde van een grap...

Het kwam me bedenkelijker voor dat de mensen grotere aardboringen zouden kunnen uitvoeren en daardoor de ster Aarde inwendig letsel zou kunnen toebrengen.

Maar toen ik eenmaal had bedacht hoe voortreffelijk de aarde de gebieden aan haar beide polen tot dusver wist te beschermen, wist ik:

'Zij weet allang, hoe ze het voor elkaar krijgt, dat de wormen in het aardoppervlak niet gevaarlijk voor haar worden.'

Maar toen wilde ik opeens maar niet inzien hoe we aan de schurkenstreken die ook mogelijk werden gemaakt door de Perpetua, zo gemakkelijk paal en perk zouden kunnen stellen. Dat het militarisme allereerst al zijn kanonnen op Perpetua zou monteren - dat was immers duidelijk. Uiteindelijk zouden alle raderen afgericht worden om helemaal alleen zonder manschappen oorlog te voeren. En zulke schurkenstreken moet je dan met een lachend gezicht accepteren.

Maar: wat kon je met die perpetuele machines allemaal omverwerpen! Goeie hemel! Als ik daaraan dacht, werd het me toch ietwat plumerant te moede.

'En', zei ik tegen mezelf, 'zal men met de uitvinder daarom ook geen korte metten maken? Het zal geen kleinigheid zijn om de woede van heel het vaderland over me heen te krijgen. Het beste is om me bijtijds terug te trekken en tot aan het eind van mijn leven incognito te blijven.'

De revolutie in de uurwerkindustrie leek me nog het minst schadelijk.

En toch - zelfs daar -

Over al die op handen zijnde revoluties kon je tienduizenden utopische romans schrijven; het materiaal kun je niet binnen *een* duizendtal comprimeren.

[...]

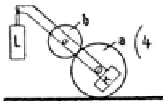
Fysici verklaren altijd dat men eigenlijk niet weet wat elektriciteit is - zij zouden echter ook moeten zeggen dat de aantrekkingskracht net zo onbegrijpelijk voor ons is.

Het verbazingwekkendste wonder aller tijden is dat wij op de aarde rustig kunnen lopen, zitten en liggen, zonder het heelal in te vliegen. Het is *helemaal niet* natuurlijk dat twee lichamen elkaar wederzijds aantrekken; of zij dat ook doen in de ruimte die buiten de atmosfeer van de aarde ligt, daar weten wij nog niets vanaf. Over kosmische aantrekkingskracht mag je helemaal niet praten. Kortom: we zullen de fysicus het woord 'kracht' tot op zekere hoogte ontnemen - hij heeft met het woord 'kracht' veel onheil gesticht.

Toch - nu wil ik voorlopig alleen over datgene spreken, wat bij de verdere ontwikkeling van de zogenaamde 'uitvinding' hoort - die natuurlijk net als alle andere uitvindingen beter een 'ontdekking' genoemd zou kunnen worden; het vinden en uitvinden hangt lang niet in de eerste plaats af van ons mensen.

Ik liet helaas mijn eerste idee langzamerhand varen, zonder de waarde of niet-waarde ervan voldoende doorgrond te hebben. En daar liep

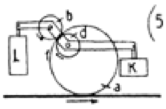
al snel erg veel door elkaar heen, en ik liet het rad zonder spaken vallen en dacht aan een constructie die ongeveer overeenkomt met figuur 4. Dat het zo *niet* kon draaien, was mij al snel glashelder, en ik kreeg er genoeg van om me verder met de geschiedenis bezig te houden.



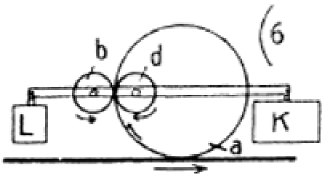
Gedurende heel maart 1908 schreef ik kleine astrale novelles, die speelden op asteroïden, waar de ‘zwaartekracht’ niet zo groot is als op de aarde.

Dat er op andere sterren in plaats van de zwaartekracht een heel andere kracht of sterre-eigenschap werkzaam zou kunnen zijn, daar dacht ik toen echter nog niet aan; je raakt vastgeroeste ‘vooroordelen’ maar zeer langzaam kwijt.

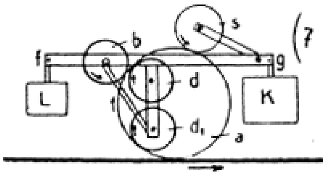
Deze louter kunstzinnige bezigheid verstopte de ideeënstroom van januari en februari niet geheel en totaal, en eind maart was ik weer in het oude vaarwater beland - maar nu kwam ik eindelyk op de gedachte om de koets (*K*) buiten het rad zonder spaken te bevestigen (fig. 5). Het storende rad *c* was daarmee weggewerkt.

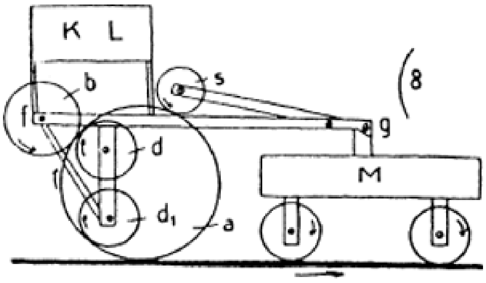


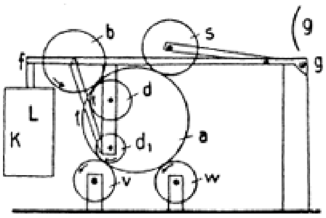
Dat de zaak nog steeds een satire op het evenwicht bleef, aangezien *K* en *L* een zodanig gewicht moesten hebben, dat geen van beide omviel - dat stoorde me niet erg.



Zo kwam ik in april 1908 uit bij figuur 6 - en die diende ik op 15 mei 1908 in bij het patentbureau - niet omdat ik geloofde het verhaal doorgrond te hebben - ik hoopte alleen maar dat er daardoor een verdere ontwikkeling op gang zou komen.







En ik vergiste me daar niet in; iemand maakte me opmerkzaam op de grote wrijvingsweerstand en ik voegde aan het systeem een zwaar gewicht toe in de vorm van rad *s*, dat er gewoon bovenop lag (figuur 7). Helaas voegde ik ook nog rad d_1 toe, dat niet alleen overbodig is - het is ook zeer storend, zoals nog zou gaan blijken.

Nu rammelde het verhaal aan alle kanten - maar ik ging er toch al mee naar de mecani-

cien. Die verklaarde dat het systeem niet stabiel was, en ik maakte het dan ook meteen (figuur 8) stabiel, doordat ik *g* aan een extra wagen *M* koppelde en voor fabrieksgebruik aan een vaste balk (figuur 9).

Dat gaf ik ook aan het patentbureau en - haalde opgelucht adem. Het was 2 juni 1908. ‘Ofwel het draait,’ dacht ik, ‘ofwel het draait niet. Een derde mogelijkheid is er waarschijnlijk niet.’

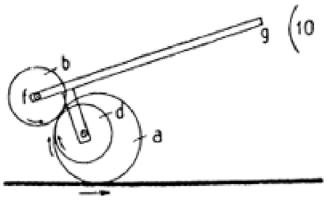
En ik was erg blij dat ik ‘voorlopig’ niets meer met de hele raderkraam te maken had.

Het lukte me ook om de zaak in juni en juli haast te vergeten; ik schreef zeer veel astrale verhalen die zich allemaal op andere sterren en in zeer onaardse omstandigheden ontwikkelden.

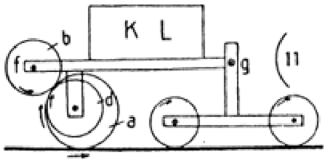
Het was zonder twijfel een van de mooiste periodes van mijn leven; de aarde was ik bijna totaal vergeten. Pecuniair ging het me erg slecht; ik merkte dat echter niet. Ik legde alleen aldoor aan mijn vrouw uit, dat juist dit ellendige leven een teken was voor het naderen van een beter. Niet altijd echter kon ik haar daar helemaal van overtuigen. Maar ik was gelukkig - zo gelukkig als je maar zijn kunt, wanneer je nieuwe werelden bouwt en beschrijft...

Bijna de hele maand augustus schreef ik nog steeds mijn astralica, aangezien patentbureau en mecanicien niets van zich lieten horen.

Maar toen begonnen de raderen weer in werking te treden, en ik haalde het oude model te voorschijn en begon er opnieuw aan te werken. Weliswaar had ik gezegd dat het verhaal alleen met tandraderen gemaakt zou kunnen worden, maar ik bedacht dat het ook zonder tanden zou kunnen draaien, en ik probeerde het met vier zware raderen die ik als *b* en *d* (figuur 10) monteerde in het dubbele blikken rad *a*.



En nu hield ik *g* in handen - en merkte dat de zaak werkelijk bewoog - en volgens mij perpetueel. Dat geschiedde op 14 augustus 1908. Ik dacht dat ik nu gewonnen had.



Ik wilde natuurlijk figuur 11 meteen in de praktijk uitvoeren, en ik verzaagde ettelijke eierkisten.

Ik gaf mezelf al zeer opgewekt de titel ‘hoofdmonteur’ - maar dat hielp niets - figuur 11 wilde niet draaien - en ik wist niet hoe ik het moest aanpakken. Met grotere gewichten brak alles in tweeën en als ik in plaats van gewichten zelf druk uitoefende, dan dook steeds de vraag op:

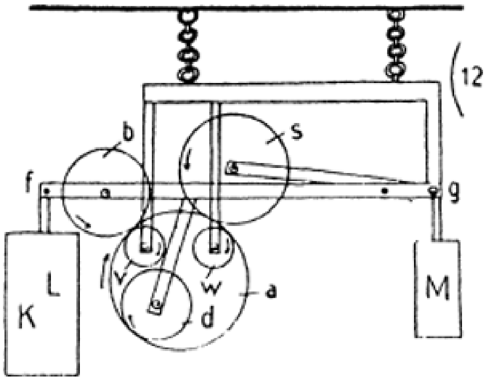
‘Schuif je ook niet een beetje?’

En was ik eerlijk tegen mezelf, dan moest ik toegeven, dat drukken alleen niet kan - je schuift toch onwillekeurig, net als bij tafeldansen.

Ongelukkig genoeg zei iemand tegen mij dat ik ook rad *a* toch zou kunnen weglaten - als ik *b* op *d* zette, moest het toch ook functioneren zoals ik het hebben wilde.

Zo ontstond uiteindelijk figuur 13.

Toch hield ik nog altijd uit principe vast aan het rad zonder spaken en ik tekende voor zee- en luchtschepen nog figuur 12.



Die diende ik ook in bij het patentbureau en ik had er een geweldig plezier in dat met de zwaartekracht *eventueel* ook de motor van een 'luchtschip zonder ballon' aangedreven zou kunnen worden.

Ik dacht aan een nieuwe manier van terechtstellen: je bindt de misdadiger op zo'n deltavlieger met een zwaargewicht-motor - en de misdadiger stijgt op in de wolken om nooit meer terug te keren - nimmermeer - zweeft weg, zolang de aantrekkingskracht van de aarde merkbaar blijft. Ook lijken kun je op die manier erg praktisch uit de weg ruimen.

Nu betwijfelde ik echter of de aantrekkingskracht ook in de hogere atmosferen van de aarde merkbaar zou blijven - en het werd mij plotseling helemaal zonneklaar, dat je nooit zou mogen spreken van aantrekkingskracht in kosmische zin. Het is een hypothese dat zonnen en planeten elkaar aantrekken - wij weten in ieder geval niet hoe de sterren zich tegenover elkaar gedragen. We weten slechts dat de appel naar de aarde valt, als hij van de twijg afbreekt. Het geheimzinnige van de aantrekkingskracht werd mij 'duidelijk'. Ja - duidelijk! Duidelijk was mij alleen niet hoe de fysici erbij kwamen, eeuwenlang te spreken over een fysische aantrekkingskracht in de kosmos.

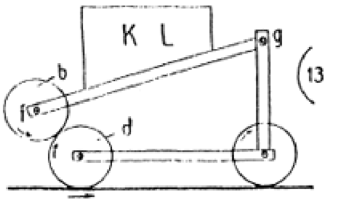
In mij begon een soort religieus enthousiasme voor de perpetuele aantrekkingsarbeid van de aarde te rijpen.

Figuur 13 werd daarop door een mecanicien uitgevoerd met zware ijzeren raderen (*b* en *d* enkel, het rad onder *g* dubbel) - *en het draaide niet.*

Ik was aanvankelijk hogelijk verbaasd en geloofde dat het slechts om kleinigheden ging. Dat was op 26 oktober 1908.

Toen werd ik geweldig kwaad en ik geloof dat mijn opwinding waarlijk in razernij ontaardde - ik vervloekte alles wat maar mogelijk was en gedroeg mij volstrekt niet verstandig.

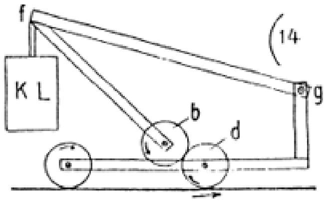
Na 24 uur begon het verzet natuurlijk af te nemen



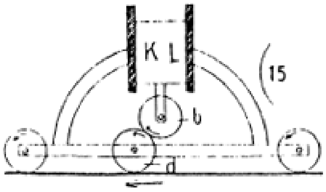
Toen pas begon ik de hele radergeschiedenis goed van alle kanten te bekijken - dag en nacht alleen raderen voor mijn ogen - en verder niets.

Heel de maanden september en oktober had ik het verhaal al om- en omgewenteld in mezelf. Maar pas na de totale mislukking begon nu het eigenlijke werk. Ik maakte nu ook nauwkeuriger modellen met kleinere raderen, latten en schroeven - en werkte als een handwerksman - almaar door.

Figuur 14 werd begin november helemaal correct door mij uitgevoerd - en dit model *draaide ook niet.*



Maar ik wanhoopte altijd maar een paar uur, liet daarna een blikken uitvoering van figuur 15 voor me maken en zag wederom dat mijn verwachtingen zich niet hadden waargemaakt.



Eind november 1908 had ik me al drie volle

maanden uitsluitend beziggehouden met die raderen en ik kreeg in de gaten dat je hier zeer goed krankzinnig van zou kunnen worden; het lukte me niet meer om mijn gedachten op een willekeurige andere zaak te richten.

Mijn vrouw leed eronder op een manier dat het af en toe niet mooi meer was. Wanneer een model niet draaide, kwamen er steeds woede-aanvallen, en uiteindelijk moest ik mijn eeuwige raderen *in het geheim* tekenen. 'Man, ik kan het woord rad niet meer horen,' zei mijn vrouw keer op keer, 'ik word niet goed, als je dat woord in je mond neemt.'

Het verhaal zag er werkelijk niet erg goed uit en ik kon in alles met haar meevoelen, maar die 'raderen' lieten me toch niet los.

En *erg* merkwaardig was, dat ik er helemaal niet achter kwam, waarom de modellen niet functioneerden. Ik hechtte geen gewicht aan het gepraat van fysici en technici, omdat zij mij niets tastbaars boden; het gepraat over krachten was voor mij eenvoudig onbegrijpelijk. Dat rondtasten in een mij volledig vreemde atmosfeer was voor mij erg onverkwikkelijk. Van de fysici echter verwachtte ik geen hulp.

Ten onrechte beeldde ik mij in dat ik ondanks alles de knoop toch zou ontwarren - langzamerhand geloofde ik met een blind fanatisme dat het zou lukken.

En zo sprong ik steeds weer over alle hindernissen heen en zwelgde in vrolijke toekomstfantasieën, die mij allemaal *erg* vrolijk leken. Ik voeg hier een paar aantekeningen in, waarvan de eerste vermoedelijk in september ontstonden:

De schatrijke oom

Ze zeggen steeds weer tegen mij dat mijn hele systeem vastloopt op de 'bevestiging'; wanneer ik aan *g* in figuur 10 geen wagen had moeten 'bevestigen', dan zou alles draaien. Ik geloof echter geenszins aan de juistheid van deze opvatting. Het werkt waarschijnlijk heel anders. De raderen van figuur 10 schoven perpetueel - dus een wagen moeten zij ook kunnen voortschuiven. Daar zal ik heus wel achterkomen.

In ieder geval zou ik een schatrijke oom zijn, wanneer het draait.

Twintig staten kunnen de uitvinder wel gemiddeld dertig miljoen per jaar uitkeren - tenminste voor de gebruikelijke vijftien jaar. Twintig maal dertig is zeshonderd miljoen - en dat zou dan de som zijn voor de staatsinstellingen van de aarde, in het bijzonder voor de staatsspoorweg- en stoombootverbindingen.

Iets meer - ongeveer achthonderd miljoen zouden de privé-instellingen van de aarde in totaal aan de uitvinder kunnen uitkeren.

Dat zou dan 'neerkomen' op een inkomen van veertienhonderd miljoen voor de uitvinder. Een behoorlijk bedrag!

Als je bedenkt dat de keizer van Rusland maar zesendertig miljoen per jaar te 'verteren' heeft, dan kun je je makkelijk voorstellen, hoe belangrijk ik eigenlijk ben - als het draait.

Ik zou eigenlijk een overschatrijke oom genoemd moeten worden.

Het zou ongetwijfeld een aantrekkelijke utopie zijn, als je het leven van zo'n opperpotentaat zou uitbeelden; ik zal deze utopie echter *niet* schrijven - want ook hier zie ik wederom alleen de schaduwzijden; geldverdeler zou ik zijn - anders niet.

En ik zou eigenlijk niet weten, waarom ik de rol van betaalman als bijzonder verheugend zou moeten zien; bovendien - de rol ligt me gewoon niet.

De genietingen die ik voor veertienhonderd miljoen per jaar zou kunnen aanschaffen, zijn toch wat mager. Deze kapitale bedragen ‘binden’ mij immers aan de anderen. En ik ben niet graag gebonden.

En de genietingen lijken mij allemaal wat kinderlijk. Vreugde in genot kenmerkt de dilettant, zonder twijfel - die *moet* altijd genieten - omdat hij immers met de beste wil van de wereld niet toekomt aan scheppen (wat een beetje meer is dan genieten).

Ik zou evenwel veel sterrenwachten, toonaangevende theaters, uitgeversmaatschappijen, kranten, architectuurtentoonstellingen kunnen oprichten, bevorderen en onderhouden, naast andere toonaangevende instellingen. Maar - dan zou ik geen regel meer kunnen schrijven - helemaal niets eigens meer kunnen maken - ik zou alleen maar dagelijks zeventien uur lang moeten luisteren naar de verslagen van mijn adviseurs - en zou zeker snel zover zijn dat ik van voren niet meer wist wat ik van achteren deed.

Ik zou op de meest verachtelijke manier worden gedood.

En iedereen die ik zou hebben ‘bevorderd’ met mijn zoet vloeiende geldstromen, zou zeker ook snel ‘afgedaan’ hebben, want ‘genieten’ is vermoeiend.

Amen!

Je zou echter verrukkelijke grappen uit kunnen halen - ik had er bijvoorbeeld al aan gedacht mijn vrouw de leiding van een centrale keuken toe te vertrouwen, waarin alles gratis wordt verstrekt - evenwel alleen aan ‘inboorlingen’. In het Grunewald bij Berlijn zou zo'n centrale keuken niet veel te doen hebben - net zo min als in Monaco.

Dat zijn grappen - werkelijk!

Waarom ze in de botte werkelijkheid uitgevoerd moeten worden, begrijp ik met de beste wil van de wereld niet.

Maar nu komt de grote kladderadatsch

Bankinstellingen zijn instellingen die ik eigenlijk helemaal niet ken. Als mijn rad echter draait, zal ik ze leren kennen. Maar dat zal geen aangename kennismaking worden.

Men zal mij niet bepaald welwillend tegemoet treden. Want - ik ben er al aan gewend - als ik ergens opduik, dan heb ik het grote bankroet in mijn kielzog. En in het geval dat het rad draait, zijn alle bankinstellingen - alle - zonder twijfel uitgeleverd aan het grote bankroet.

Als de kolen plotseling waardeloos worden, verliezen de banken miljarden. -

Ook de peperdure automobielindustrie is plotseling waardeloos.

En dan moeten er de grootste sociale omwentelingen volgen. Alle revolutionairen zullen juichen en jubelen en zich verschrikkelijk bedrinken.

En iedere aartsrevolutionair zal plechtig zeggen:

‘Het is ook maar één stap van het belachelijke naar het verhevene.’

Er zal een grote goudrevolutie komen.

Goud is niet belangrijk omdat kinderen, negers en raven altijd naar het blinkende goedje grijpen - goud is belangrijk, omdat het het sterkst door de aarde wordt aangetrokken en zich dus bij uitstek leent voor belastingdoeleinden van Perpehsystemen.

Er zal dus herwaardering van het goud plaatsvinden en de mensen zullen niet meer willen werken voor dit blinkende, kunstzinnig zo onzegbaar waardeloze, onsympathiek aandoende metaal.

Zo kan het dan gebeuren dat je voor twintig mark nauwelijks een glas bier zou kunnen krijgen.

En je zult veel aanleiding hebben om te lachen - wat mij *zeer* sympathiek is, daar het zich altijd goed lijkt te lenen om de spijsvertering te bevorderen.

Het meest verheug ik me erover dat mijn inkomen van vier miljoen per dag - een hersenschim wordt.

Want wie moet mij die betalen, wanneer alle bankinstellingen insolvent zijn?

Die ‘verheven’ revolutie! Vele, vele romanciers zullen haar meteen gaan beschrijven.

Ik doe dat echter niet, omdat ik nimmer deed, wat vele anderen al doen...

[...]

De astrale stroming

Ik zie zonneklaar, dat ik deze hele radergeschiedenis alleen heb beleefd, opdat mij de betekenis van de ster Aarde duidelijk zou worden.

Aan haar zou immers ook niet veel te tornen zijn - ook wanneer het rad *niet* perpetueel zou draaien.

Warmte, stoom, elektriciteit en magnetisme zijn toch evenzeer perpetuele werkingen van de ster Aarde - dat mogen we nu *nooit* meer vergeten. De fysicus zal zijn wijsheid voortaan anders moeten formuleren; we zullen middelen en wegen vinden om hem daartoe te dwingen. Het kan helaas niet anders.

Maar - omdat ik steeds meer sprak over andere sterren - en daardoor een astrale stroming in de kunst wilde veroorzaken - dan sta ik daar toch opeens met mijn mond vol tanden en moet pijnlijk bekennen: ik bevond mij daar op dwaalwegen. Wij hebben het niet nodig om ons het leven op andere sterren

kostelijker voor te stellen dan ons aardse leven. De ster Aarde is na ontdekking van het Perpeh waarachtig kostelijk genoeg. Al de paradijzen stellen gewoon niets voor vergeleken met het aardse leven na de ontdekking van het Perpeh.

De astrale stroming is al net zo ‘erg overbodig’ als veel andere dingen.

Eigenlijk vind ik dat erg jammer...

De ‘ster’ aarde

De ontzaglijke aantrekkingsarbeid, die de aarde zonder onderbreking miljoenen jaren lang leverde, maakt op mij een steeds grotere indruk. De aarde zelf is een perpetuum mobile.

Het benutten van watervallen is immers al het benutten van de zogenaamde zwaartekracht - en de stoomkracht is toch eigenlijk ook alleen een bijzondere variant van de ‘zwaartekracht’.

Ik vind het alleen komisch, dat de mensheid aldoor haar *eigen* arbeid erg belangrijk vond - en helemaal niet merkte, dat ook in de stoommachines toch *eigenlijk* alleen de ster Aarde aan het werk is.

‘Mens, wees bescheidener!’ kun je slechts roepen, steeds weer.

In ieder geval heb ik eindelijk begrepen, hoe groot de ster Aarde is. Dat zij bijna zesmaal zo zwaar als water is[4.] - dat mogen we nu niet meer zo zeggen. Dat gaat niet meer. Het algemeen aanvaard begrip van de zwaartekracht moet komen te vervallen. William Thomson (Lord Kelvin) al wilde de aantrekkingskracht toeschrijven aan etherdruk - een komische onderneming - om nou net de aarde overal buiten te willen houden...

Het eerste gebod is nu: leef in harmonie met je ster!

Maar - wat wil deze ster Aarde?

Zij wil steeds verder weg - in deze grote wereld - en zij draait om haar eigen as - vier mijlen per seconde! -

Daaruit moeten wij toch afleiden, dat zij alles wat er in het zonnestelsel om ons heen gebeurt, steeds weer nauwlettend gadeslaat.

Als wij met onze ster in harmonie willen leven, dan moeten wij doen, wat zij ook doet - namelijk: ook aldoor het planetenstelsel en de zon onderzoeken.

En - dus zou mijn astrale stroming toch heel terecht zijn - de ‘ster’ Aarde wil helemaal niet dat onze gedachten altijd maar op haar aardoppervlakte blijven plakken.

Ook de ster Aarde wil het astrale - zij hoort immers ook tot de sterren.

En - dus zou mijn astrale stroming eigenlijk ‘gered’ zijn.

Wel - God zij dank!

Je moet een idee niet zo snel opgeven - ook het rad zonder spaken mag ik niet vergeten...

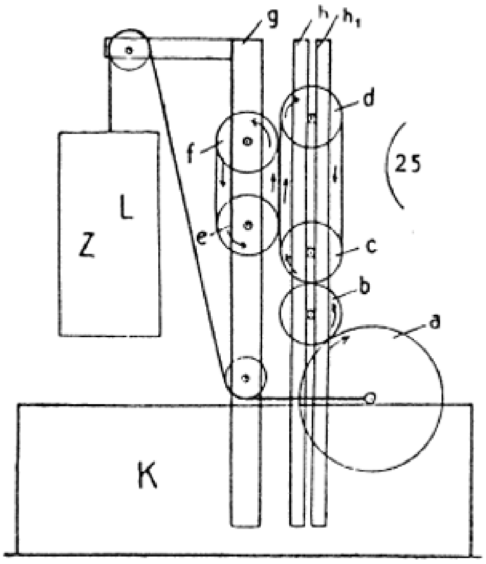
[...]

Dit was het begin van de interessantste periode: ik combineerde de rails, assen en tandkettingen steeds weer op een andere manier. En ik ontdekte opeens dat hier ook oneindig veel combinaties mogelijk waren. Waar ik zo lang tegen kale wanden had

aangekeken, zag ik opeens allemaal open deuren en ramen - en overal nieuwe perspectieven - die zich openden naar het schitterendste parklandschap.

Wel een paar honderd combinaties tekende ik - steeds weer ietsje anders.

En op 1 april 1910 kwam ik uit op tekening 25.

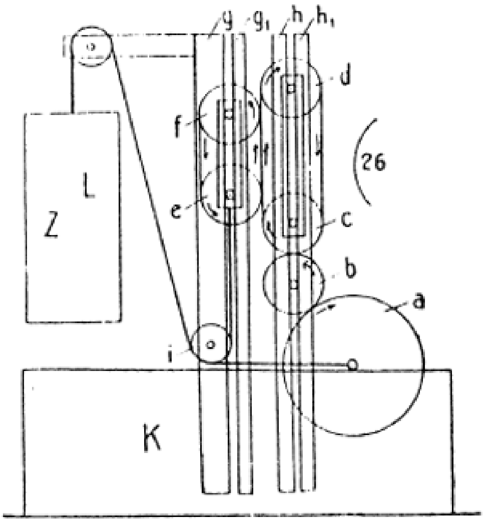


Een 1-aprilgrap.

Maar ik vond het geen grap en stoorde me niet aan de omineuze datum.

Ik liet de as van *a* op de rand van een kist lopen. De kist hoefde geen bodem te hebben. Op deze manier had je in ieder geval een 'transporteerbare' treklastmotor. *e f* op zijn kant imponeerde me geweldig. *d c* kon niet naar boven, omdat de in elkaar grijpende tandkettingen van *d c* en *e f* elkaar altijd tandje voor tandje vastgrepen. De tanden van *e f* hielden *d c* omhoog, maar gaven tegelijk perpetueel mee.

En op 5 april kwam de laatste - de tekening 26.



Ik zette daar ook *e f* in rails en trok *e f* naar beneden - met dezelfde treklast waarmee ik *c d* omhoogduwde.

Nu werkte het geheel in ieder geval niet langer echt eenvoudig - integendeel.

Aan de linkerkant konden de raderen *e f* niet naar beneden, omdat de tanden altijd een voor een in elkaar grepen. Aan de rechterkant konden de raderen *c d* om dezelfde reden niet naar boven. En zo bleef het systeem op dezelfde hoogte. Naar beneden zakken van *TL* leek me onmogelijk.

In de maand maart leek het soms alsof ik in één moeite door een hele serie perpetui zou uitvinden. Langzamerhand begreep ik echter dat ik met één oplossing al heel tevreden zou mogen zijn.

Theoretisch kun je tegen de laatste oplossing moeilijk iets inbrengen. De tandkettingen verhinderen het omhoog gaan van de rechterkant van het systeem en het naar beneden zakken van de linkerkant. Tegelijk geven de tandkettingen echter perpetueel mee en worden in hun draaiing door niets gehinderd. Ik geloof dat er *nu* eindelijk geen wrijvingsweerstanden, klemmingen en contrair draaiende raderen meer over zijn.

Vaklui zeggen nu: maar misschien komt er een hele nieuwe faktor bij kijken, die alles in de war gooit - als het model wordt vervaardigd. Misschien!

Ik zou niet weten, hoe de nieuwe faktor eruit zou kunnen zien.

Als de zaak nu draait, is het zonder twijfel het grootste wereldwonder op Terra - een griezelig wereldwonder.

Als het verhaal *niet* draait, zien we zonder twijfel een nog groter wereldwonder voor ons.

In ieder geval is het nu de taak van de techniek om de zaak in de praktijk te vertalen.

We kunnen tandraderen van 20 meter hoog maken. Met dit kleine perpetuum kon je dus de hoogste parlementsgebouwen omkieperen - en andere nog zwaardere dingen net zo goed.

Gesteld dat op een dag de hele mensheid zou uitsterven, dan zouden ontelbare perpetua rustig verder draaien. En dat moet haast wel een erg griezelige indruk maken. Alle klokken zouden rustig verder de uren aanwijzen, en geen mens zou horen, dat ze nog altijd slaan. En dat zou duizenden jaren lang zo door kunnen gaan, want het perpetuum in het klokkewerk zal vast en zeker erg duurzaam worden vervaardigd...

Dat zijn natuurlijk maar fantasieën. De reële werkelijkheid is altijd heel anders en ondermijnt veel fantasierijken. En zo moet ik tot slot eerlijk bekennen dat ik eigenlijk niet erg hevig verlang naar de praktische toepassing van dit perpetuum. De praktijk zal veel van mijn fantasieën ondermijnen. Dat weet ik heel zeker. Misschien gaat alles heel anders dan je denkt. Je zou je ervoor moeten hoeden om iets over de nabije toekomst te zeggen. Treedt de on-

bekende factor op, die het hele systeem laat instorten, dan zal veel bij het oude blijven. Verschijnt er echter, wat het waarschijnlijkste is, *geen* onbekende factor, dan zullen wij omwentelingen meemaken, waarvan de ontzaglijke invloed op dit moment nog helemaal niet kan worden ingeschat. Wij zouden dan voor een culturele aardbeving staan. Zeer veel oude instellingen zouden te gronde gaan. Het verkeer zou zo hevig toenemen, dat je de verschillende naties na twintig jaar niet meer van elkaar zou kunnen onderscheiden. Alle staten zouden hun grondwet aan een *zeer* grondige hervorming moeten onderwerpen. Ook de geleerde instituten zouden er niet aan kunnen ontkomen, dat niemand erg vriendelijk voor ze is. Meer dan 60 jaar hebben alle 'autoriteiten' der wetenschap verklaard dat een perpetuum mobile onmogelijk is. En bovendien is toch elk molenrad in een niet-bevroren rivier waarlijk al een perpetuum mobile. De grote aarde draait perpetueel en de zon net zo. Dat is men allemaal vergeten en...

Menselijke wijsheid is een komieke zaak. Nog komieker is echter de mens die zich aan die menselijke wijsheid stoort...

Friedenau bij Berlijn, 2 mei 1910.

Op 12 juli van het jaar 1910 lukte het mij om het probleem na de invoering van een nieuwe factor, feilloos op te lossen; helaas moet ik daar mijn mond over dicht houden, omdat anders de registratie bij de patentbureaus van de verschillende staten ongeldig zou worden. Maar ik ben tot een bevredigend slot gekomen.

Het perpetuum mobile in de natuur

De mens is niet echt soepel in zijn bevattingsvermogen. Toen mij enige tijd geleden duidelijk werd dat elk molenrad waarlijk een perpetuum is, toen schreef Richard Dehmel mij op een briefkaart: Hoho! Zo meteen is elke rivier een perpetuum mobile.

En hij had volkomen gelijk natuurlijk. Dus: iedere stroom water onder of boven de aarde vormt een Perpeh - een Natuurperpeh. Het water rent zolang naar beneden, tot het ergens verdampt en als wolk weer de berg bereikt. En dat gaat perpetueel almaar door. De aantrekkingskracht van de aarde wordt inderdaad in elk stroompje water in beweging omgezet - en dat is een perpetuum mobile; op een andere manier is dit nu eenmaal niet te definiëren. Het bestaat dus in ontzaglijke hoeveelheden in de natuur van de aardkorst. Maar het is nou ook weer niet nodig om de aantrekkingskracht van de aarde vanzelfsprekend als de voorwaarde van alle gebeurtenissen voor te stellen - en te spreken van 'kosmische' aantrekkingskracht. In dat geval is men volstekt blind voor de ontzaglijke krachtsinspanning van de aarde, die aldoor aantrekt - en wier aantrekking aldoor in beweging wordt omgezet.

Mayers wet van het behoud van energie laat de ontzettende energie-prestatie van de ster Aarde volstrekt buiten beschouwing - en gedraagt zich 'kosmisch' - vormt een glanzend bewijs van menselijke grootheidswaan en geeft pas echt veel reden tot lachen.

Ik zou alleen graag willen weten, waar bijvoorbeeld de aarde en de zon hun energie vandaan halen om zich perpetueel om hun as te draaien. Maar dat slechts terzijde! Laten we op de aardkorst blijven! Daar hebben we zelfs nog meer Perpehs.

De bloedsomloop van de mens is toch ook als perpetuum mobile te betitelen. Wat moeten we echter doen, wanneer we *dat* doen? Toch ook elk dier en elk insekt als Perpeh beschouwen - de overvloed wordt griezelig. En wanneer we iedere boom en iedere grasspriet ook als Perpeh...

We hebben geen keus: op de aardkorst zijn er in de natuur oneindig veel Perpehs. Het is een griezelig idee.

En - de sterren?

Zijn dat *geen* perpetua?

Maar - wat zegt de verheven wetenschapper ook alweer?

'Een perpetuum mobile is volgens de natuurwetten onmogelijk.'

Aldus spreekt hij - en hij zegt het steeds maar weer - perpetueel steeds maar weer.

Tja, waar men toe komt, wanneer men de vermetelheid bezit om 'kosmische natuurwetten' op te stellen! ...

Ik denk dat het niet lang zal duren - en men zal de fysicus luid en duidelijk meedelen:

'Heeft u maar niet zoveel praatjes met uw pogingen om de natuur te verklaren. Dat maakt alleen maar een komieke indruk. Wij kennen de natuurwetten helemaal niet. En daarom zouden wij de enorme natuurverschijnselen met wat meer respect moeten bejegenen.'

[vertaling: Liesbeth van Nes]

Eindnoten:

1. Aan het begin van de eeuw was de kwaliteit van de sterrekijkers nog niet zo goed als nu. Door een vertekening van de lenzen dacht men kanalen waar te nemen op Mars, en zelfs dubbele kanalen. Dit is echter een misverstand gebleken.
2. Het graven van het Panamakanaal heeft nogal wat tijd in beslag genomen. Men begon in 1881, liep vertraging op door een financieel schandaal (1892) en hervatte de werkzaamheden in 1907. Pas in 1920 werd het kanaal officieel geopend.
3. Het skaatspel is een Duits kaartspel voor drie personen.
4. Het soortelijk gewicht van de aarde is ruim 5,5 maal zo zwaar als het soortelijk gewicht van water.

Mariska Koopman-Thurlings
De fantastische wereld van Michel Tournier

Michel Tournier is een van de bekendste auteurs van de hedendaagse Franse literatuur. Zijn eerste romans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique (Vrijdag of het Andere Eiland)* en *Le Roi des Aulnes (de Elzenkoning*) verschijnen op een moment dat de Nouveau Roman zijn hoogtepunt, en daarmee ook zijn verzadigingspunt, bereikte. Tournier keert (ogenschijnlijk) terug naar een wat meer traditionele wijze van schrijven, waarbij de nadruk minder op de vorm ligt en meer op de inhoud. Daarmee voldoet hij aan de behoefte van het publiek, dat niet altijd even gelukkig was met het type tekst dat door de Nouveaux Romanciers geboden werd. Wat badinerend heeft Tournier eens gezegd dat de Nouveaux Romanciers zich alleen met vormvernieuwing en literaire technieken bezighielden. Het grote verschil tussen deze auteurs en hemzelf was, dat hij iets te melden had. Wat hij te melden had, lag - zo beweerde hij - op het gebied van de mythologie en de metafysica. Tournier heeft filosofie gestudeerd en hij wilde zijn filosofische kennis in zijn romans verwerken. Tevens wilde hij de verhalen die onze cultuur rijk is weer tot leven wekken.

Deze intenties die de auteur ons uiteenzet in zijn autobiografische werk *Le vent paraclet* (*Een Vlaag van Bezieling*), wekken nu niet direkt een associatie op met de fantastische literatuur. In werkelijkheid liggen de zaken wat ingewikkelder dan Tournier ze ons voorschotelt. Tournier is iemand die graag provoceert. We moeten dan ook zijn uitlatingen, zowel in zijn boeken als voor de camera's en microfoons, met een korreltje zout nemen. Het lijdt geen twijfel dat Tournier teruggrijpt naar allerlei mythen uit ons culturele erfgoed. Maar doet hij dit om ze in ere te herstellen? Het tegendeel is waar: hij goochelt met deze verhalen als een jongleur; telkens weet hij allerlei mazen te vinden waar hij doorheen kan glippen. De verhalen die hij fabriceert zijn zo, dat ze bij de lezer telkens een lach en een huivering tegelijk opwekken.

De manier waarop Tournier te werk gaat doet denken aan de fantastische literatuur. Bij het fantastische genre denkt men allereerst aan schrijvers als Hoffmann, Gautier, Poe, Maupassant, Lovecraft, Ray, terwijl tegenwoordig veel Zuid-Amerikaanse schrijvers, waaronder Borges en Cortazar, met het fantastische in verband worden gebracht. Michel Tournier zou in dit kader zeker ook genoemd moeten worden. Wat is nu het fantastische? Wanneer moet een werk wel en wanneer niet tot dit genre gerekend worden?

Het rationele en het bovennatuurlijke

De vraag wanneer je een tekst fantastisch kunt noemen is allerminst gemakkelijk te beantwoorden. Vaak wordt een tekst fantastisch genoemd, omdat de auteur zelf dit etiket op zijn werk heeft geplakt. Zo heeft Borges in het voorwoord van zijn bundel *Ficciones* de kwalificatie 'fantastisch' gegeven aan alle verhalen van de bundel, behalve aan *El jardín de senderos que se bifurcan* (*The Garden of Forking Paths*), een verhaal dat hij onder het detective-genre laat vallen. Deze kwalificaties worden in de literaire kritiek vaak overgenomen, terwijl ze zeer aanvechtbaar zijn. Verschillende verhalen hebben zo weinig met het genre gemeen dat je je kunt afvragen

welke criteria Borges gebruikte voor zijn idee van het fantastische, terwijl men zeer goed kan verdedigen dat *The Garden of Forking Path* onder het genre valt. Het woord *fantastique* met betrekking tot een bepaald soort literatuur raakte in zwang toen Loève-Veimars in 1828 Hoffmanns *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814) met *Contes fantastiques* vertaalde. Kenmerkend voor de schrijfwijze van Hoffmann is het realistische kader voor het verhaal, waarin vervolgens vreemde gebeurtenissen plaatsvinden die in relatie staan met een magische werkelijkheid. Deze gebeurtenissen zijn echter voor tweeër-

lei uitleg vatbaar: een rationele (de held is gek) of een bovennatuurlijke (onze werkelijkheid wordt beheersd door andere krachten). Er ontstaat vervolgens in Frankrijk een ware rage van fantastische verhalen. De socio-historische context speelt een belangrijke rol in het ontstaan van het genre. Het rationalisme van de Verlichting en het causale, deterministische wereldbeeld hebben het geloof in magie, mysterie en bijgeloof doen verdwijnen. Tegelijk houdt de mens een zekere nostalgie naar de tijd dat de wereld minder zakelijk was. De menging van een rationele houding en behoefte aan het bovennatuurlijke zijn zeer duidelijk aanwezig in het nieuwe genre.

Men zou kunnen zeggen dat in het fantastische genre verschillende stromen samen komen: de *gothic novel* die in Engeland al in de XVIIe eeuw was ontstaan, maar die qua vertelstrategieën nog dicht bij het sprookjesachtige (*le merveilleux*) stond, bracht het griezelaspect in. In Frankrijk speelde de invloed van esoterische gemeenschappen een belangrijke rol, zoals bijvoorbeeld in *Le Diable amoureux* van Cazotte. In Duitsland was de tijdens de Romantiek ontstane interesse voor volksverhalen (Märchen) van grote invloed op het fantastische. Tevens is het genre nauw verbonden met ideeën over de waanzin, in een tijd waarin de psychiatrie opkomt. Deze samenkomst van faktoren maakt dat het genre moeilijk te definieren valt.

Als uitgangspunt voor het fantastische valt men vaak terug op de theorie van Tzvetan Todorov, zoals hij die uiteengezet heeft in zijn *Introduction à la littérature fantastique.* De theorie heeft tot voordeel dat hij zeer duidelijk is: het fantastische wordt gekenmerkt door de inbreuk in onze vertrouwde werkelijkheid van iets dat onmogelijk is volgens de wetten van de natuur. Dit veroorzaakt een aarzeling bij de lezer, die niet weet of het gebeurde nu wel of niet mogelijk is. De echte fantastische tekst, volgens Todorov, houdt deze aarzeling in stand. Verdwijnt de aarzeling, dan lost de tekst zich op in een ander genre: het sprookjesachtige (*le merveilleux*) of het vreemde (*l'étrange*). Het nadeel van deze theorie is echter dat zij geen recht doet aan de literaire feiten. Er zijn maar weinig teksten die beantwoorden aan Todorovs criteria, terwijl de hoeveelheid teksten die het etiket *fantastique* verdienen legio is. De specialisten van het genre zijn dan ook geneigd te spreken over ‘les fantastiques’ in plaats van ‘le fantastique’. Een eenduidige definitie van het fantastische wordt ook bemoeilijkt doordat het genre voortdurend in beweging is. Toch is het wel mogelijk een aantal criteria vast te stellen op grond waarvan we een tekst al dan niet tot het genre rekenen.

Criteria voor het fantastische

Welke zijn nu die criteria? We moeten ons realiseren dat ze betrekking hebben op de verschillende onderdelen van het literaire gebeuren: de specifieke tekstkenmerken, de intenties van de auteur en de lezersreakties, anders gezegd: de wijze waarop het fantastische tot stand komt in de tekst, het doel ervan en het effekt op de lezer. Daardoor ontstaat een verscheidenheid aan mogelijkheden, die bij voorbaat een eenduidige definitie uitsluit. Laten we beginnen met de lezersreaktie, immers deze is een allereerste aanknopingspunt voor de literaire onderzoeker. De intuïtie dat we met een fantastische tekst te maken hebben komt voort uit het effekt dat de tekst op ons heeft en spoort de literaire onderzoeker ertoe aan een verantwoording voor deze

intuïtie in de tekst te zoeken. Het effekt van een fantastische tekst kunnen we het beste duiden met het begrip '*Unheimlichkeit*'. Het begrip is in 1919 door Freud ingevoerd in een artikel getiteld 'Das Unheimliche'. Voor Freud heeft het gevoel van het fantastische te maken met het feit dat onze werkelijkheid ineens zijn vertrouwde karakter verliest; als wij plotseling de indruk krijgen dat de werkelijkheid door andere machten wordt beheerst dan die van de rationaliteit. Dit gevoel van 'Unheimlichkeit' kan zelfs zo sterk zijn dat je moet spreken van angst.

Freuds begrip van de *Unheimlichkeit*, dat ik hier voor het gemak uit zijn specifiek psychoanalytische context haal omdat deze discussie ons hier te ver zou voeren, is naar mijn mening tot nog toe de beste invalshoek voor het fantastische. Het geeft als enige rekenschap

van het fantastische in zijn vele verschijningsvormen.

Daarnaast zijn uiteraard specifieke tekstkenmerken van belang. Zonder deze kan het effekt van *Unheimlichkeit* niet ontstaan. Allereerst moet het verhaal zodanig beantwoorden aan de belevingswereld van de lezer, dat deze de tekstwerkelijkheid als zijn werkelijkheid kan ervaren, anders gezegd: de tekst moet beantwoorden aan de codes van realisme en waarschijnlijkheid. Voorts zijn ook inhoudelijke en stylistische aspecten bepalend voor het fantastische karakter van een tekst. Bij de inhoudelijke aspekten moet men denken aan een bepaald type personage, zoals de duivel en de vampier; tijd en ruimte die in hun normale verhoudingen worden verstoord; thema's en motieven zoals de gedaanteverandering, de dubbelganger en het pact met de duivel. Een belangrijk stylistisch procédé is het letterlijk uitwerken van figuurlijke uitdrukkingen. Denk bijvoorbeeld aan uitdrukkingen als ‘loop naar de maan’, ‘ga op het dak zitten’ en ‘val dood’.

Vanaf het ontstaan van het genre tot op heden verschillen de teksten onderling door de wijze waarop het fantastische tot stand komt; de wijze waarop bij de lezer de fantastische huivering wordt opgewekt. In een traditionele fantastische tekst wordt het spel met de lezer vaak zodanig gespeeld dat deze lezer, die niet gelooft in het irreëele, het bovennatuurlijke, tenslotte het rationeel onmogelijke wel móet accepteren. Als het genre eenmaal zijn sporen heeft verdiend, dan veranderen ook gaandeweg de tekststrategieën. De lezer hoeft niet meer overtuigd te worden van het bestaan van het irrationele binnen de tekstwerkelijkheid. Hij herkent het genre en is vanaf het begin van de tekst bereid - bewust of onbewust - het spel van de fictionele illusie mee te spelen. Meer nog dan voordien kenmerkt het genre zich dan door het gevoel van Unheimlichkeit dat de tekst bij de lezer oproept. Hoe de tekststrategieën er ook uitzien, steeds weer worden we geconfronteerd met de vraag naar de grenzen van het mogelijke en het onmogelijke, de angst die ontstaat wanneer de werkelijkheid ons ontsnapt, wanneer we het gevoel krijgen dat we te maken hebben met occulte machten. Een belangrijk effekt van de fantastische tekst is dat de lezer verstoord wordt in zijn vaste overtuigingen, de bekende werkelijkheid wordt *unheimlich* gemaakt.

Tournier en het fantastische

Het merendeel van de werken van Tournier roept bij de lezer een onbehaaglijk gevoel op. Voortdurend brengt hij de lezer van zijn stuk. De wijze waarop hij dat doet, zet zijn werk in de traditie van de fantastische literatuur. Het genre wordt vaak geassocieerd met horror, bloed en geweld en wordt meestal niet gezien als een vorm van hoogstaande literatuur. De negatieve bijsmaak van het fantastische is merkbaar bij Tournier als hij in *Le Vent paraclet* zegt dat hij absoluut geen fantastische verhalen wil schrijven. Toch schuilt hier een addertje onder het gras. Laten we de passage eens bekijken:

> Nooit heb ik overwogen mijn heil te zoeken bij het fantastische genre. Ik wil vasthouden aan een realisme dat met het fantastische slechts een op

> de spits gedreven precisie en rationaliteit gemeen heeft, een overmaat aan realisme en rationalisme (*Een Vlaag van Bezieling*).

Ontkent Tournier in de eerste zin dat zijn werk iets met het fantastische te maken zou hebben, in de tweede zin zien we de deur op een kier opengaan en het fantastische binnensluipen. Immers, de overmaat aan realisme en rationalisme is in de praktijk van Tourniers schrijven niets anders dan het consequent doorvoeren van een redenering en het letterlijk nemen van een figuurlijke uitdrukking. Beide procédés, die natuurlijk zeer veel met elkaar te maken hebben, zorgen voor het ontstaan van een wereld waarin het vertrouwde plotseling akelig vreemd wordt.

Zo vreselijk letterlijk

Laten we een voorbeeld nemen. In zijn boekje *Gilles & Jeanne* verbindt Tournier de

levens van Jeanne d'Arc en Gilles de Rais met elkaar. Gilles de Rais wordt wel gezien als de man die aan de oorsprong staat van het Blauwbaard-verhaal. Hij is een historisch figuur, een belangrijk edelman uit de Vendée, die enkele honderden jongetjes aangerand en vermoord heeft. De beenderen van de kinderen heeft men gevonden in de putten van zijn kasteel. De ruïnes van het kasteel zijn heden ten dage nog te bezichtigen. Men weet dat Gilles de Rais aan de zijde van Jeanne d'Arc moet hebben gevochten, men weet ook dat zijn praktijken niet ongestraft zijn gebleven. Evenals Jeanne eindigde hij op de brandstapel.

Wat doet Tournier nu met deze schamele historische gegevens? Hij bedenkt een verhaal waarbij hij deductief te werk gaat. Gilles en Jeanne kennen elkaar, niets wijst erop dat Gilles al problemen had in de tijd dat hij met Jeanne tegen de Engelsen vocht. Niets logischer dus dan te veronderstellen dat er een ommekeer in zijn leven plaats moet hebben gevonden en wel op het moment dat er ook een ommekeer plaats vond in het leven van Jeanne, die aanvankelijk gezien werd als een afgezante van God, maar later als heks op de brandstapel haar einde vond. Jeanne, die positief was, werd negatief, om tenslotte weer positief te worden. Teneinde positief te worden moet Gilles dus eerst negatief zijn, zo is de redenering in dit boek. Hij kan slechts via de verdoemenis de reinigende brandstapel verdienen. En daarvoor moest hij wel zijn gruweldaden begaan. Zijn daden zijn dus het onvermijdelijke gevolg van de omstandigheden. Misschien wordt hij zelfs nog eens heilig verklaard!

Tourniers boeken hebben vaak iets blasfemisch. Via logische, deductieve redeneringen stelt hij ons voor de meest afschuwelijke scènes en confronteert hij ons met ingesleten waardeoordelen en overtuigingen. Zo wordt in *De Elzenkoning* de heilige communie afgeschilderd als menseneterij. Scènes uit de Bijbel waar Tournier graag naar verwijst zijn de moord op de onnozele kinderen en de offering van Isaac. Door de wijze waarop Tournier de offering van Isaac in *Gilles & Jeanne* beschrijft, wordt God het evenbeeld van Satan:

> Uiteindelijk kreeg Jahweh toch genoeg van al die diertjes waarmee de mensen hem volpropten. En daarom heeft hij zich op een dag tot Abraham gewend. Hij heeft tegen hem gezegd: Pak je kleine jongen, Isaac, snijd hem de keel af en bied mij zijn malse, blanke lijf!

Door het verhaal te ontdoen van zijn figuurlijke, symbolische betekenis legt Tournier de nadruk op de monsterlijke kant van de wens van God. Niet de gehoorzaamheid van Abraham is in het geding, maar de vraatzucht van God.

Deze wijze van redeneren is een constante in het werk van Tournier. Aan verhalen uit de overlevering, die hij mythen noemt, ontneemt hij de symbolische impact, woorden en uitdrukkingen worden letterlijk uitgewerkt. Zo worden de monsterlijke daden van Gilles gepresenteerd als het direkte gevolg van een belofte die Gilles aan Jeanne gedaan zou hebben. Hij zou zich aan Jeanne verbonden hebben door een pact, want hij drinkt haar bloed als hij haar gewonde knie likt en zegt dan: ‘Ik ben ter communie gegaan bij je bloed. Ik ben voor altijd met je verbonden. Ik zal je van nu af aan volgen waar je ook heen gaat. Naar de hemel en evengoed naar de hel!’ De rest van het verhaal is een letterlijke uitwerking van deze figuurlijke uitdrukking, want Gilles volgt haar tot in de hel.

Ditzelfde procédé komen we ook tegen in de *Elzenkoning.* De roman begint met de volgende woorden, die ik eerst in het frans weergeef, omdat in de vertaling de clou verloren gaat:

> ‘Tu es un ogre’, me disait parfois Rachel. Un Ogre? C'est-à-dire un monstre féerique, émergeant de la nuit des temps?
> *(‘Je bent een monster’, zei Rachel soms tegen me. Een monster? Dat wil zeggen zo'n fabelachtig, vraatzuchtig wezen dat opdoemt uit de nacht der tijden?)*

Na het woord ‘ogre’, de mensetende reus uit de sprookjes, te hebben ingevoerd, borduurt Tournier verder op dit thema. Uitgaande van ‘ogre’ komt hij op het woord ‘monster’: ‘zo'n fabelachtig, vraatzuchtig wezen dat opdoemt

uit de nacht der tijden'. Deze definitie wordt op zijn beurt letterlijk uitgewerkt:

> Ik geloof zeer zeker aan mijn fabelachtige aard, ik bedoel aan die heimelijke overeenstemming die diep onder de oppervlakte mijn persoonlijk lot met de loop der dingen verbindt en het in staat stelt deze in zijn richting om te buigen.
> Ik geloof ook dat ik uit oeroude tijden stam. Ik heb me altijd geërgerd aan de lichtzinnigheid van de mensen die zo hevig bezorgd zijn om wat hun na hun dood wacht en zich totaal niet bekommeren om hoe het voor hun geboorte met hen gesteld was. Het hiervoormaals is even belangrijk als het hiernamaals, te meer omdat het waarschijnlijk de sleutel ervan bevat. Ik zelf, ik was er al duizend jaar geleden, honderdduizend jaar geleden. Toen de aarde nog niet meer was dan een vuurbal, rondwentelend in een ruimte van helium, was de ziel die haar deed vlammen, die haar deed draaien, de mijne.

Via een logische redenering stelt de hoofdpersoon vast dat hij altijd al bestaan heeft. Het ik als centrum van het eigen universum wordt centrum van het universum in het algemeen.

Ook in de verhalen *Tupik* (*Prikkie*) en *Les Suaires de Véronique* (*De Doeken van Veronica*) - beide te vinden in de bundel *De Fetisjist* - zet Tournier dit procédé in werking. In *Prikkie* is de hoofdpersoon een jongetje waarvan wij de echte naam niet kennen. Als zijn vader hem optilt en wil zoenen wringt hij zich altijd los met de woorden: 'je prikt' (tu piques). Zijn vader heeft hem de bijnaam Prikkie gegeven, zonder te vermoeden wat hij daarmee bewerkstelligde. Want om geen 'prikkie' te hoeven worden, om nooit zo te worden als die man met 'zijn ruwe wangen [..] en zijn grauwe huid, zijn geur van tabak en scheerzeep' snijdt Prikkie tenslotte het orgaan af dat het beletsel vormt om toe te treden tot de heerlijk geurende vrouwenwereld.

Ook in *De Doeken van Veronica* leidt het procédé tot morbide situaties. Hier wordt de uitdrukkingen 'pris sur le vif' (naar het leven afgebeeld; op het leven genomen) en 'avoir sa peau' (iemand krijgen, doden: la peau = de huid) tot in de fijnste details uitgevoerd. De fotografe Veronica wil nu wel eens wat anders dan al die flauwe plaatjes die iedereen kan schieten. Gewapend met een zeer ferme esthetica van de fotografie gaat zij haar model Hector te lijf. De mooie, ongecompliceerde jongeman ondergaat onder haar invloed een ware gedaanteverandering. Hij wordt onherkenbaar mager en krijgt het afgetrainde uiterlijk van een marathonloper. Maar dat is nog niet alles: onze vrouwelijke vampier past op haar model eerst de 'direkte fotografie' toe - fotosessies zonder tussenkomst van een camera - om tenslotte haar model helemaal op te doen gaan in het kunstwerk.

De wijze waarop Tournier dit beschrijft kun je hyperrealistisch noemen. Net als in *De Gouden Druppel*, waarin hij de hoofdpersoon in een bad alginaat dompelt om een afdruk van hem te laten maken voor etalagepoppen, buit Tournier de mogelijkheden van de huidige wetenschap uit om met veel technische details een haast geloofwaardige scène te creëren. In *De Doeken van Veronica* ziet de hoofdpersoon in een expositie getiteld 'Les Suaires de Véronique' (de Zweetdoeken

van Veronica) doeken hangen die wel stukken huid van Hector lijken. Veronica zet haar techniek als volgt uiteen:

> Veronica legde uit dat ze na een reeks experimenten met ‘directe fotografie’ op papier, was overgegaan op een soepeler en rijker hulpmiddel: linnen. De stof, lichtgevoelig gemaakt door haar te drenken in zilverbromide, werd aan het licht blootgesteld. Vervolgens werd het model erin gewikkeld, nog druipnat van een bad met ontwikkelaar, van zijn hoofd tot zijn voeten, ‘als een dode in een lijkwade’ verduidelijkte Veronica. Het linnen werd vervolgens behandeld met fixeer en gewassen. Je kon interessante uitbijteffecten krijgen als je het model insmeerde met titaandioxide of uraniumnitraat. De afdruk kreeg dan blauwige of goudgele nuances. Kortom, was Veronica's conclusie geweest, de traditionele fotografie is nu voorbij gestreefd door deze nieuwe creaties. Dermografie zou een geschikter woord zijn.

Deze scène toont alle kenmerken van het fantastische: horror, humor en een tikje twijfel, want door de overmaat aan technische details vraagt men zich af of een dergelijk procédé misschien mogelijk is. Hoezeer vinden wij hier niet een bevestiging van Tourniers woorden ‘Ik wil vasthouden aan een realisme dat met het fantastische slechts een op de spits gedreven precisie en rationaliteit gemeen heeft, een overmaat aan realisme en rationalisme’. Bij Tournier leidt deze op de spits gedreven precisie en rationaliteit inderdaad tot het fantastische.

Het sprookje van de Tweede Wereldoorlog

Er valt over het fantastische in het werk van Tournier nog veel meer te zeggen. Belangrijk zijn natuurlijk ook de inhoudelijke aspekten: de personages, de behandeling van tijd en ruimte en de thema's. Een illustratie van enkele van deze aspekten aan de hand van de *Elzenkoning* kan een indruk geven van de manier waarop Tournier te werk gaat.

In deze roman is de handeling geplaatst in de historische context van de Tweede Wereldoorlog. Maar Tournier springt wel op een hele vreemde wijze om met de geschiedenis. Om te beginnen denkt Tiffauges, de hoofdpersoon, dat de Tweede Wereldoorlog uitbreekt om hem te redden van een gevangenisstraf. Dat is nog tot daar aan toe, we kunnen immers te maken hebben met een megalomaan. Toch draagt het ver doorgevoerde determinisme bij tot de zeer vreemde sfeer in het boek. Tiffauges voert ons binnen in een wereld waar het toeval niet meer bestaat: mensen, dieren, voorwerpen, alles wat hij op zijn pad tegenkomt, zijn voorbodes voor de apotheose. De hoofdpersoon zelf heeft ook fantastische kenmerken. Als kind was hij klein en mager, maar eenmaal volwassen is hij een reus gelijk. Hij is ervan overtuigd dat zijn schoolkameraad Nestor, omgekomen tijdens een brand, contacten met hem onderhoudt vanuit het hiernamaals en ook duidelijke plannen met hem heeft. Nestor, over wie Tiffauges zich achteraf afvraagt of hij een ‘volwassen dwerg’ was of ‘een reuzenkind’, heeft de macht het lot van zijn schoolkamaraden te beïnvloeden. Het lijkt alsof hij boven de leerkrachten staat als hij ervoor zorgt dat Tiffauges niet gestraft wordt of als hij een plaats naast hem krijgt in de klas. Onverklaarbaar is ook dat hij tijdens de les op zijn dooie gemak een papier uitzoekt in de prullenbak alvorens naar het toilet te gaan, want Nestor wil zich alleen afvegen met mooie, poëtische teksten. Nu is het mogelijk om zowel voor de gedaanteverandering van Tiffauges als voor de eigenschappen van Nestor een rationele verklaring te vinden. Nestor wordt immers gezien door de gekleurde bril van zijn jeugdige aanbidder Tiffauges, en wat de gedaanteverandering van Tiffauges betreft: ieder mens ondergaat een meer of minder grote gedaanteverandering in de puberteit. Maar de tekst maakt geen enkele toespeling op een vervormende zienswijze van de zijde van Tiffauges. De dingen worden gepresenteerd alsof ze werkelijk zo zijn. Het verhaal wordt dan ook bijzonder vreemd als Tiffauges, als volwassene, in dienst treedt van Göring, die door Tournier wel erg eigenaardig afgeschilderd wordt. Het is een historisch gegeven dat Göring, die van huis uit erg rijk was, hield van de jacht en van lekker eten. Tournier zet hem in een entourage die gelijk is aan een sprookjeswereld. De tekst laat hierover geen onduidelijkheid bestaan:

> Toen het grote hek achter hem was dichtgeklapt en hij voor de eerste maal onder het roodbruine bladerdak van Rominten reed, had Tiffauges de indruk dat hij een sprookjescirkel binnendrong onder leiding van een tovenaar die, hoewel van ondergeschikte rang, door de geesten van de plek werd erkend.

De fauna en flora die vervolgens beschreven worden bevestigen het beeld van een sprookjeswereld.

> De eerste die hem verwelkomde was een grote goudgele lynx, die op een boomstronk gezeten naar hem keek terwijl hij langs reed en grijnzend onder zijn smalle snor van Aziatische prins de lichtgekleurde pluimen van zijn oren bewoog. Daarna werd hij geëscorteerd door een

> beverpaar, door een witte sakervalk, en door een grote grijze hond met spleetogen en een aflopende rug waarvan hij vernam dat het een van die Siberische wolven was die bij hele horden over de Poolse vlakte komen overgelopen. Maar het was bij de flora - soms kwaadaardig, soms goedaardig - dat de banden met de sprookjeswezens nog het duidelijkst bleken. De Oberforstmeister wees hem de grote paddestoelen met wit gespikkelde rode hoed waaronder de elfen en trollen slapen, de kerstroos die krankzinnig maakt maar die zich op 24 december met talloze bloemen tooit, de doodstrompetten waarvan de stinkende hoewel eetbare bekertjes de nabijheid van een kadaver aankondigen, de belladonna die het zweet droogt en de pupillen doet uitzetten, de satansboleten met hun karmijnrode, gezwollen steel, en niet te vergeten die holletjes die aan de zijkanten van taluds achter een warboel van wortels en vezels de ingang vormen tot de woning van een aardmannetje, een van die ogenschijnlijk oude en afgeleefde wezentjes, maar die spreken met een donderende stem en elk paard kunnen tegenhouden door hem naar het hoofd te springen.

Midden in dit sprookjesdomein, zijn jachtgebied, huist Göring, wiens enige bezigheden lijken te bestaan uit het bestuderen van de uitwerpselen van dieren, de jacht, en het delen van de maaltijd met zijn lievelingsdier, een leeuw:

> Göring, gekleed in een kokette lichtblauwe kimono, zat aan tafel achter een half varken [everzwijn] waarvan hij een dij in zijn hand rondzwaaide als de knots van Hercules. De leeuw, naast hem gezeten, volgde gespannen de bewegingen van het stuk wild boven zijn kop en hapte er traag en zonder overtuiging naar als het in zijn buurt kwam. Ten slotte zette de opperjagermeester er zijn tanden in, en gedurende enkele seconden ging zijn gezicht schuil achter de gigantische bout. Toen, met volle mond, stak hij hem de leeuw toe, die er op zijn beurt zijn slagtanden in plantte. En het werd een regelmatig heen-en-weer gaan van het stuk zwartwild tussen de twee verslindende monsters, die elkaar onder het kauwen van de sterk geurende brokken vlees vol genegenheid aankeken.

Nu gebeurt het wel vaker in verhalen dat de sfeer sprookjesachtig wordt, zonder dat dit een storende werking heeft. Bij het lezen van *De Elzenkoning* voelt de lezer zich echter niet op zijn gemak. Een oorzaak hiervoor moet ongetwijfeld gezocht worden in het feit dat de historische werkelijkheid aanwezig blijft. Niet alleen vanwege de naam Göring en zijn jachtslot, maar ook vanwege concrete toespelingen op de werkelijkheid: ‘In september werd Erich Koch door het grote offensief dat Stalingrad zou omsingelen en doen vallen genoodzaakt zijn jachtpartij uit te stellen’. Het weergeven in een sprookjesachtige sfeer van een historische werkelijkheid die voor veel mensen zo vreselijk traumatisch is geweest, schept bij de lezer een akelig gevoel. Het sprookjesachtige verliest zijn onschuldige karakter en is hier niets anders dan een verbloemde vorm van het fantastische.

Ordeverstoring

Tournier creëert een wereld die als enig doel lijkt te hebben de normale orde te verstoren, de lezer van zijn stuk te brengen. Zijn vastgeroeste waardeoordelen en overtuigingen komen op losse schroeven te staan. Tourniers boeken zijn fantastisch in dezelfde mate als *Die Elixiere des Teufels* van Hoffmann dat is, of *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* van James Hogg, of *Aurélia* van Gérard de Nerval en nog vele andere grote werken die genoemd worden in het kader van het fantastische genre. Ze zijn zo rijk aan diverse aspecten dat ze moeilijk te classificeren zijn. Maar telkens speelt het fantastische, zij het in een wisselende gedaante, een belangrijke rol. En ook al beweert Tournier dat hij nooit heeft overwogen zijn ‘heil te zoeken bij het fantastische genre’, de procédés die het onheilspellende karakter van zijn werken bewerkstelligen zijn voor het merendeel ontleend aan het fantastische genre.

Literatuur

S. Freud, *Das Unheimliche*, in: *Pschychologische Schriften*, Studienausgabe, band IV, Frankfurt am Main, Fischer, 1970 [1919]
M. Koopman-Thurlings, *Vers un autre fantastique, étude de l'affabulation dans l'oeuvre de Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi, 1995
T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970 (*The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, vert. R. Howard, London, 1973)
M. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, Paris, 1972 [1967] (*Vrijdag of het andere Eiland*, vert. Jean Schalekamp, Meulenhoff, 1968)
M. Tournier, *Le Roi des aulnes*, Paris, Gallimard, 1970 (*De Elzenkoning*, vert. Jenny Tuin, Meulenhoff, 1989 [1971])
M. Tournier, *Le vent paraclet*, Paris, Gallimard, 1977 (*Een Vlaag van Bezieling*, vert. Jeanne Holierhoek, Meulenhoff, 1994)
M. Tournier, *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978 (*De Fetisjist*, vert. Jeanne Holierhoek, Meulenhoff, 1981)
M. Tournier, *Gilles & Jeanne*, Paris, Gallimard, 1983 (*Gilles & Jeanne*, vert. Jeanne Holierhoek, Meulenhoff, 1984)
M. Tournier, *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1986 [1985], (*De Gouden Druppel*, vert. Jeanne Holierhoek, Meulenhoff, 1987)

Eduard Luteijn
De vermomming van William Horwood

> *Zich zelf accepteren als een fatum, niet te willen dat men 'anders' zou zijn - dat is in zulke situaties de* grote intelligentie *zelve.*
> Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*

Zoektocht in drie richtingen

Eind 1993 verscheen het jeugdboek *The Willows in Winter* van de in 1944 geboren Engelse schrijver William Horwood. Tijd voor een blik over de schouder, om de verrichtingen van deze in Nederland weinig bekende schrijver nader te bekijken.

Ruim dertien jaar geleden las ik zijn eerste boek, *De Duncton Saga*, verschenen in 1980. Naast *The Willows in Winter* is dit vooralsnog het enige boek van Horwood dat in het Nederlands is vertaald. Ik was zeventien jaar oud. Volslagen onbevangen en nog vrijwel onbeschreven werd ik een wereld binnen gevoerd van mollen die, vrijwel met uitsluitend menselijke eigenschappen uitgerust, tobben met zaken als religie, vrijheid, liefde, geweld, stilte, literatuur, schijn en vriendschap. In *De Duncton Saga* strijdt de mol Bracken samen met zijn geliefde Rebecca tegen de op macht beluste Mandrake, die zijn wil met harde poot afdwingt. De vrijheid van de mollengemeenschap in het bos van Duncton staat op de tocht, maar Bracken slaagt erin zijn antagonist te verdrijven.

Een mooi verhaal, maar er is meer. Ik werd geconfronteerd met mystieke zaken, waar ik niet direct raad mee wist. De mollen vereren de Steen, waar ze al hun gebeden tot richten en waarop ze vertrouwen. Deze vorm van geloof in het hogere komt dicht in de buurt van het boeddhisme. Als symbool van hun aanbidding gebruiken de mollen het meest levenloze en onbeweeglijke van alle symbolen, maar uiteindelijk gaat het om geloof 'an sich'. En dat geloof floreert alleen als er geloof in jezelf bestaat. Aan het slot van *De Duncton Saga* smelten Rebecca en Bracken letterlijk met elkaar en met zichzelf samen, onder de grote steen van Duncton. Hun taak is voorbij, de vrijheid van denken en leven voor de mollen van Duncton is behouden en Bracken en Rebecca zijn met elkaar verbonden in de eeuwige stilte.

Tryfan, hun zoon, begint daarop met Boswell, de oude schrijfmol, de lange tocht naar het legendarische Uffington. Boswell is geboren met een misvormde poot en heeft zijn hele leven gewijd aan de studie. In Uffington wacht hem de taak om het zevende, het laatste en ontbrekende boek van mollendom te schrijven: *The Book of Silence.* De zes andere antieke boeken vormen tezamen de stadia waarlangs een leven kan verlopen. De verlichting of wijsheid, zoals die blijkbaar beschreven staat in het zesde boek, *The Book of Light*, gaat vooraf aan het laatste stadium: de volstrekte stilte van de dood. Dit laatste boek is nimmer gevonden, dus zal Boswell het opnieuw moeten schrijven. Samen met Tryfan loopt hij de roman uit naar een toekomst die aan de fantasie van de lezer wordt overgelaten.

De Duncton Saga past in de traditie van boeken als *Waterschapsheuvel* en *Shardik* van Richard Adams, Tolkiens *In de ban van de ring*, Ursula Le Guins *Aardzee*, de Amber-cyclus van Roger Zelazny en *De kronieken van Thomas Covenant de Ongelovige* van Stephen R. Donaldson. Het zijn romans die behoren tot de *fantasy*,

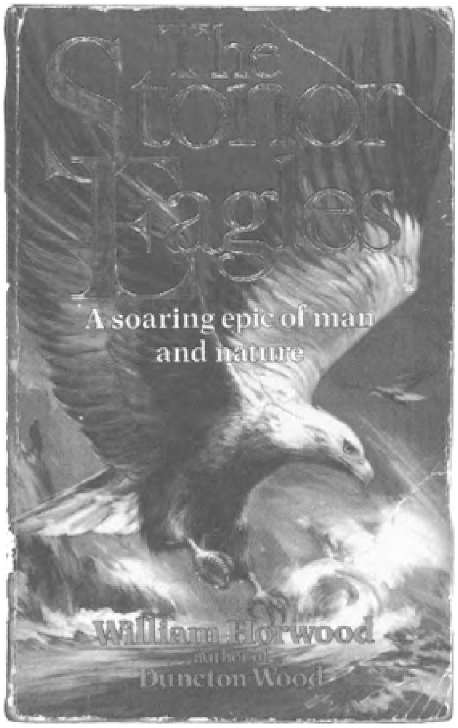
een genre dat door literatuurminnaars niet geheel serieus wordt genomen. Het is leesvoer, boeken met veel verhaaldraden die niet werkelijk ter zake doen voor het plot, maar wel veel, erg veel pagina's opleveren. Tovenaars vertonen in alle ernst hun kunsten, niet bestaande wezens treden voor het voetlicht, en dat alles dient om de lezer weg te voeren van het hier en nu, weg van de wereld van onzekerheden en realiteit, die zich weer aan hen opdringt zodra het boek is dichtgeslagen.

Het boek van Horwood ligt nog het meest op de lijn van het konijnenverhaal van Adams. Maar het boek van Adams graaft aanzienlijk minder diep dan *De Duncton Saga.* De konijnen vechten voor de kans om als soort te kunnen voortbestaan. De achtervolgingen, de

verschillende strategieën om soortgenoten te bevrijden uit gevangenschap en de plots tegen de vijanden vormen de omlijsting van deze drang tot voortbestaan. Waar Adams een enkelvoudige queeste vertelt, ontrafelt zich in Horwoods roman een drievoudige queeste: de reis over het land, de reis in de geest, en de reis naar het einde van het leven.

Waarlijk vliegen

Twee jaar na *De Duncton Saga* verscheen Horwoods tweede roman, *The Stonor Eagles.* In tegenstelling tot zijn debuut speelt dit boek niet in een mythologische dierenwereld. De sage over de zeearend Cuillin en haar soortgenoten, een verhaal dat in deze roman van grote betekenis is, wordt verteld door mensen en fungeert als middel om te schuilen voor de harde en boze wereld waarin die mensen leven.



De in 1944 geboren Jim Stonor groeit op bij zijn moeder. Zijn ouders zijn sinds zijn vierde jaar gescheiden en hij ziet of spreekt zijn vader, Liam Hugh MacAskill, zelden. Wanneer de negenjarige Jim met koorts op bed ligt, krijgt hij bezoek van Liam die hem voor het eerst een verhaal over arenden vertelt. Voor de jongen is het een bijzonder mooi verhaal voor het slapen gaan, maar voor Liam is het veel meer. ‘Het was geen verhaaltje,’ zei Liam. ‘Het was nooit een verhaaltje.’

Cuillin, vernoemd naar een rij heuvels op het Schotse eiland Skye, voert met haar soortgenoten een wanhopige strijd tegen uitsterven. De vogels kunnen de ‘doom’ slechts afwenden als ze ‘waarlijk’ kunnen vliegen. ‘Waarlijk vliegen is het hoogst haalbare voor een arend. Het is een vlucht die eer betuigt aan de natuurlijke harmonie tussen land, zee en lucht.’ Deze wijze van vliegen zou een metafoor kunnen zijn voor een leefwijze die zich kenmerkt door een volledig vertrouwen in de elementen en in jezelf. Alleen met dit vertrouwen is het je gegeven je ware zelf onder ogen te zien,

en dus te leven of te overleven. Aan deze vorm van vertrouwen ontbrak het Liam node.

Het begin van Liams toevlucht in het elders en toen dateert van ruim dertig jaar eerder, toen hij als korporaal in het Britse leger diende. Wanneer hij in januari 1917 op verlof is, op het eiland Skye, waar hij is opgegroeid, ziet hij de laatste zeearend, bijna een jaar nadat die voor het laatst officieel is waargenomen. Als hij een paar dagen later op het slagveld moet aanschouwen hoe MacDonalds, een maat van hem, voor zijn ogen aan stukken worden gereten door vijandelijke granaten, meent Liam een vogel te zien: 'Haar zwarte vleugels bedekten de gehele lucht, en ze was [...] een en al arend, en alstublieft, kon ze hem niet meenemen, weg van hier, zodat de bloederige MacDonalds op hun eigen manier konden sterven [...]'. Liam wordt inderdaad opgenomen door een imaginaire vogel. Vanaf die dag, namelijk, vertoeft hij grotendeels in de door hemzelf gecreëerde wereld van de zeearenden, waarvan hij later zijn kind zal vertellen. Voortaan behoort hij tot die tallozen voor wie de oorlog nooit over zal zijn, omdat het aanschouwde en doorleefde leed in geen kaders past. Dat een zeearend het zinnebeeld is geworden van zijn ontheemd-

heel toevallig. Als jongen van dertien verklapt hij in alle onschuld de broedplaats van het waarschijnlijk laatste zeearenden-paar dat op Skye een nest jongen groot brengt. Een van de boeren, die in de vogels een bedreiging ziet voor zijn schapen, schiet bijna alle dieren dood. Het belang van deze gebeurtenis voor Liams leven wordt geïllustreerd door een voorval, acht jaar na het einde van de oorlog. Naast de trein waar Liam in zit, vliegt een steenarend mee. Terwijl hij de statige bewegingen van de vogel volgt, begint hij onbedaarlijk te huilen. '[...] Zijn tranen hadden niets te maken met de dingen die hij tijdens zijn jaren in het leger had gezien, maar met iets waar hij lang, lang geleden al om had moeten huilen, maar dat hij het zwijgen had opgelegd en als een explosief in zijn hart had weggeborgen.' Voor de eerste keer, lang na zijn vermeende verraad, is Liam in staat lucht te geven aan het verdriet dat zoveel jaar had liggen sluimeren. De verschrikkingen van de oorlog hebben aan deze doorbraak bijgedragen, maar de voor Liam toelaatbare grens van zelfverloochening is nog lang niet overschreden. De waarlijke vlucht neemt hier een aanvang: Liam creëert de verhalen rond Cuillin en haar drang tot overleven. Misschien is zij wel de jonge arend die aan de gevolgen van zijn verraad wist te ontkomen.

The Stonor Eagles roman begint in april 1998 met de opening van een overzichtstentoonstelling van het werk van de dan bijna vierenvijftig jaar oude Jim Stonor in het Metropolitan Museum of Art in New York. Stonor is een gevierd en wereldberoemd kunstenaar. In flash-backs ontrolt zich zijn geschiedenis als ontdekker van de liefde, als vorser naar de persoon achter zijn vader en als kunstenaar. Als Liam op sterven ligt, realiseert Jim zich hoe slecht hij zijn vader kent. Liam vraagt Jim of hij een verhaal van de zeearenden wil vertellen, en of hij weet of de vogels ooit terug zullen keren naar Skye. Voor zichzelf is Jim al jaren eerder verder gegaan met het verhaal over de arenden en in moeilijke tijden, wanneer hij geen raad weet met zichzelf en zijn emoties, is die behoefte het sterkst. In die verhalen zijn, net als in Liams versie, parallellen met zijn werkelijke leven terug te vinden: een milde vorm van escapisme.

Na Liams dood wijdt Jim zich volledig aan zijn kunst. Hij tracht de beelden en de gezichten van mensen uit zijn jeugd op het doek vast te leggen. In snel tempo creëert Jim verschillende grote beelden, die gebeurtenissen uit de vogelsage verbeelden. Om vogels te bestuderen bezoekt hij meermalen de geboortegrond van zijn vader, het eiland Skye, waar de zeearend is teruggekeerd en de schuld van zijn vader lijkt ingelost. Gedreven door intuïtie vertrekt Jim met Kerstmis naar het eiland en treft daar een zeearend aan, gevangen tussen rotsen. In zijn verhaal over de dieren is hetzelfde gebeurd: fictie en werkelijkheid zijn gedurende een korte spanne van tijd één. De volgende ochtend maakt Jim van een stukje drijfhout een klein beeldje dat zijn beeldenreeks, 'The Stonor Eagles' voltooit. Het beeldje stelt voor: 'Het hoofd van een oude man, een jonge man, de ogen van een jongen die de lucht afzoekt. Het was het hoofd van Stonor... nee, dat van Liam MacAskill. Ze waren het allebeide, in één gedaante, [...] overlangs de onderkant van het hoofd, zweefde de meest verfijnde indruk van de schaduw van een grote en machtige vleugel van een zeearend [...] die waarlijk vloog.' Jim heeft de fictie van de arenden niet langer nodig om zijn gevoelens in banen te leiden. Vanaf nu kan hij schuilen in zijn kunst.

Deze autobiografische roman, die is opgedragen aan de moeder van de auteur - Horwood heeft zijn vader nooit gekend - is mij tot aan vandaag blijven boeien. *The Stonor Eagles* is een complexe roman waarin de verschillende verhaaldraden uitvoerig

worden uitgesponnen: de overlevingsstrijd van de arenden; de jeugd van de jonge Jim Stonor en zijn drang tot expressie van het onuitsprekelijke; de relatie met de vader waarin de emotionele afstand schrijnend werkelijk wordt uitgebeeld; het verdriet en de pijn van Liam MacAskill om het ongewilde verraad. Als een rode draad tussen al die afzonderlijke verhalen door loopt de ontwikkeling van Jim als kunstenaar, alsmede zijn onophoudelijke nieuwsgierigheid naar de figuur van zijn vader. Uiteindelijk vindt hij een man die voortdurend op de vlucht is geweest voor zichzelf en Jim begrijpt dat het zijn kunst is die hem hiervoor behoedt.

De Duncton Saga zou je een opmaat naar het

echte werk kunnen noemen, maar dan een opmaat zoals de vele bomen van Mondriaan, die vooraf 'moesten' gaan aan het abstracte werk waar hij wereldberoemd mee werd, of zoals *Verklärte Nacht* van Schönberg eerst moest klinken, voordat de noten van de Pierrot Lunaire voldoende gerijpt waren. De bomen van Mondriaan en *Verklärte Nacht* van Schönberg zijn formidabele kunstwerken, zoals ook *De Duncton Saga* een roman van grote klasse is, die binnen de ontwikkeling van het schrijverschap van Horwood een onmisbare plaats inneemt. Maar met *The Stonor Eagles* illustreert Horwood dat een vermomming, welke dan ook, tot op zekere hoogte onschuldig is. Ook hij hoeft niet langer in vermomming woorden te geven aan het verlangen naar antwoorden omtrent het leven. In deze roman laat hij mensen als hijzelf een leven leiden dat vele raakvlakken heeft met het zijne.

Waarheid versus fantasie

Na *Callanish*, een korte roman uit 1984, verscheen najaar 1987 *Skallagrigg*, het boek waar Horwood twee jaar langer dan gepland aan heeft gewerkt. Het autobiografische karakter van dit meesterwerk wordt door uitgeverij Penguin in de korte biografie over de auteur onomwonden aangeduid: 'Zijn dochter Rachel lijdt aan de gevolgen van hersenverlamming; deze ervaring bracht hem tot het schrijven van *Skallagrigg.*' Het boek is mede aan zijn dochter opgedragen.

In *Skallagrigg* gaat Horwood de confrontatie aan met wel bijzonder moeilijk te beantwoorden vragen. Een van de queestes binnen deze roman leidt naar iemand die de toepasselijke naam Arthur draagt. Een andere queeste is die van Esther Marquand, een intelligent meisje, geboren in een spastisch lichaam en niet bij machte om te praten. Zij kampt met de zware taak om het leven zoals dat haar is gegeven als volwaardig te aanvaarden. Horwood bereidt de lezer en zichzelf aan het begin voor op het ergste. 'Tot hoe ver moeten we deze reis vervolgen, alvorens we het onvoorstelbare kunnen beginnen te ervaren, namelijk hoe het moet zijn om zélf Esther te zijn?'

Na de introductie van Arthur en Esther vertelt de derde verhaalfiguur, Martin, van zijn obsessie voor computerspelletjes. In een adem braakt hij alle computerspelen uit die hij ooit heeft gespeeld. Hij vertelt dat iedereen vroeger of later genoeg krijgt van deze vorm van vermaak. Hém overkwam het toen hij het spel *Skallagrigg* ging spelen. 'Het wezenlijke van "Skallagrigg" is dat het alle behoefte naar het soort van escapistische fantasie waarop het is gebaseerd, tracht te vernietigen. Het bereidt de speler voor op de werkelijke wereld en uiteindelijk duwt het hem meedogenloos die wereld in.'

Het eerste deel van de roman eindigt met het begin van dit merkwaardige computerspel:

> Je bent de ouder van een zojuist geboren dochter. [...] De dokter zegt: 'Als ze blijft leven zal ze nimmer lopen, of praten, of op eigen kracht een object oppakken. Ze kan ook blind zijn, vrees ik. Ze zal wellicht abnormaal zijn, het spijt me enorm.' Hij loopt weg en je bent alleen met haar. Stel je voor

> dat je over de macht beschikt om te beslissen of ze blijft leven of niet. Je laat haar leven, toets *L.* Je laat haar sterven, toets *S.*

In het ethische tijdperk waarin wij leven valt het moeilijk te kiezen voor 'Sterven', en de optie 'Leven' doet ons eveneens aarzelen. De verteller toetst in dat we het niet weten en begint vervolgens aan het relaas van zíjn queeste.

Martin is zodanig onder de indruk van het spel 'Skallagrigg' dat hij alles in het werk stelt om de maker te achterhalen. Hij vindt de spastische Esther Marquand en zij vertelt, met behulp van een speciaal ontworpen typemachine, van haar gang door het leven. Binnen de gemeenschap van spastische mensen in Groot Brittanië worden zogenoemde Skallagrigg-verhalen verteld. Skallagrigg is de held, die mensen met een vergelijkbare handicap als Esther te hulp komt als ze in nood zijn.

Tijdens een wandeling laat Tom, een zachtaardige, mongoloïde jongen, Esther even alleen. Haar stoel glijdt weg en ze valt, en is niet in staat zelf terug in de stoel te klimmen. In haar nood roept ze om de Skallagrigg. Plotse-

ling begrijpt ze 'dat de verhalen die ze door de jaren heen van andere spastische mensen heeft gehoord, over de verlosser die de Skallagrigg wordt genoemd, op *waarheid* berusten. Het zijn geen *verhaaltjes.* Ze gaan over iemand die werkelijk ergens leeft.' Net als Martin vele jaren later gaat Esther op zoek naar haar bron van houvast. Met enorme volharding legt ze zich toe op de ontmythologisering van de Skallagrigg. Met behulp van aanwijzingen uit de verhalen over de Skallagrigg begint Esther in bedompte bibliotheken haar onderzoek naar de geschiedenis van de psychiatrische inrichtingen van Engeland, waar in vroeger jaren ontelbare lichamelijk gehandicapten werden weggestopt. Uiteindelijk vindt ze in 1984 de verteller van de Skallagrigg-verhalen, de spastische Arthur. In 1927, toen hij zeven jaar was, werd Arthur weggevoerd naar een inrichting. Alle pogingen om zijn omgeving te overtuigen van zijn intelligentie blijken vruchteloos en de inrichting vertoont meer gelijkenis met een gevangenis dan met een psychiatrisch ziekenhuis. Tijdens zijn jarenlange gevangenschap, waarin hij vrijwel onophoudelijk werd mishandeld en beschimpt, vertelt hij op zijn eigen wijze de verhalen over de Skallagrigg. Frank, de zwakbegaafde jongen met wie Arthur opgroeit, zet diens onverstaanbare taal om in Engels als hij de verhalen doorvertelt aan anderen.

Uit gesprekken met Arthur maakt Esther op dat hij een gezonde tweelingbroer heeft, Edward. Ook hem weet ze te traceren. Edward verkeerde al die jaren in de veronderstelling dat zijn broer, van wie hij zielsveel hield, niet lang nadat hij naar het gesticht was gebracht was gestorven. Hij haalt herinneringen op. In de zomer vlak voordat Arthur, zevenenvijftig jaar geleden, werd afgevoerd naar het grimmige gesticht, maakte hij een wandeling met zijn broer en het dienstmeisje, Rachel. Arthur wil de bloemen, die aan de andere kant van een hek staan, voelen en ruiken. Edward kruipt onder het hek door en plukt ze voor hem. Als hij de bloemen heeft, roept Rachel hem terug:

> Grote *scalliwag* die je bent, zei ze. (scalliwag = ondeugd/dondersteen, E.L.) [...] Die avond thuis probeerde Arthur te praten en hij zei 'Skyagree' en raakte mij aan. [...] Vanaf die dag was ik 'Skyagree of 'Skallagrigg' [...]. Dus eigenlijk was ik de 'Skallagrigg', maar het was mijn persoon in de unieke context met Arthur. Vanaf die dag was dat altijd zijn speciale naam voor mij en als ik hem ergens mee moest helpen, gebruikte hij die naam.

Als Esther alle vragen omtrent de Skallagrigg en Arthur heeft beantwoord, blijft ze achter in de lege doelloosheid en wanhopig makende machteloosheid van haar handicap. Het bereiken van haar doel werpt haar volledig terug op zichzelf. Ze duikt weer in de materie van de Skallagrigg en maakt er een computerspel van. Het maken van het spel is een ultieme poging om uiteindelijk vrede te hebben met zichzelf en met het feit dat zij haar verdriet nimmer direct verstaanbaar zal kunnen maken voor anderen. Na alle gezoek en verdriet en pijn is zij aangekomen bij de laatste puzzels en anagrammen van haar spel. Als de speler in staat is deze laatste anagrammen te ontrafelen, komt hij tot de kern van het spel en van het boek:

> Het leven is gewoonlijk een eigenhandig gecreëerd doolhof [...] waar geen perfecte route doorheen leidt, en waarvan de laatste fasen het aanvaarden

> van zwakheid vereisen en niet het vertoon van kracht [...] hoop ligt in waarheid, niet in fantasie [...].

Van der mollen wijsheid

Vanuit de duistere verblijfplaatsen van mollen ontwikkelt het schrijverschap van William Horwood zich naar de oppervlakte van het daglicht. Hij gaat het gevecht aan met nagenoeg onoplosbare dilemma's, die niet slechts onschadelijke personages uit een dierenepos betreffen, maar die juist hemzelf raken. Een bewonderenswaardige ontplooiing waar moed voor nodig is.

Merkwaardig genoeg keert Horwood vervolgens terug naar zijn oorspronkelijke genre, de fantasy. Binnen relatief korte tijd verschenen maar liefst vijf nieuwe mollenromans. Het magistrale verhaal over de mollen uit het

Duncton-bos bleek het eerste deel van een trilogie te zijn, *The Duncton Chronicles*, die in 1989 werd afgesloten met *Duncton Found.* Vervolgens verscheen in snel tempo de tweede trilogie onder de titel *The Book of Silence*, die in 1993 met *Duncton Stone* werd voltooid. Evenals *De Duncton Saga* zijn de vervolgdelen magistraal. Ze staan bol van vertellerskunst en de diepgang, waarmee de verschillende levensstadia die de mollen doorlopen worden beschreven, getuigt van Horwoods schrijverskwaliteiten. Om aan te tonen dat Horwood zijn eigen thema's trouw blijft óver de grenzen van de genres heen, wil ik in vogelvucht ingaan op de inhoud van de boeken over de mollen van Duncton.

De mollen vereren, zoals al eerder vermeld, de Steen. Het gaat hier om een religie, niet om een godsdienst. De mollen koesteren een onwankelbaar geloof in het hogere, zonder dat dat is ingekaderd tot monotheïsme. Hun geloof richt zich uiteindelijk op het vertrouwen in de elementen en in hunzelf. Er zijn geen dogma's en er is niet een leer die in schrift staat opgetekend. De ‘followers’, zoals ze worden genoemd, zijn wars van bekeringsdrang.

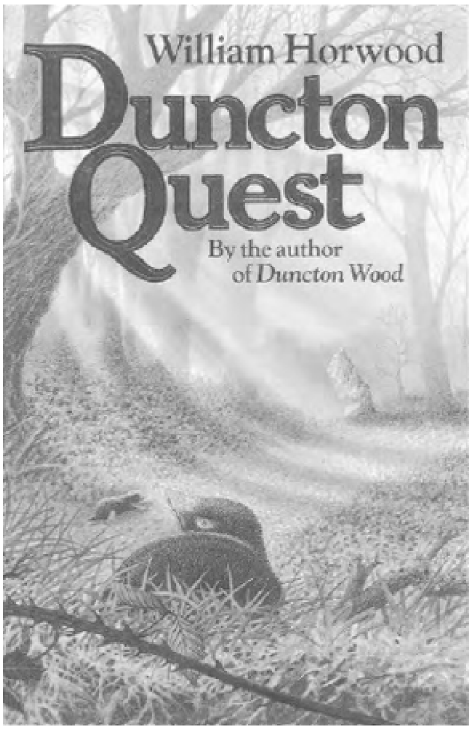
Een nieuwe groep mollen verkondigt gelovig te zijn aan het Woord, een in se dogmatisch geloof. In tegenstelling tot de vreedzame ‘followers’ kennen zij een sterke behoefte eenieder tot hun geloof te bekeren. De mollen van het Woord voelen zich geïntimideerd door het instinctmatige vertrouwen van de ‘followers’ in de mystieke Steen, wat in hoge mate lijkt op het waarlijk vliegen uit de mythe over de arenden in *The Stonor Eagles.* Het boezemt hen angst in, die zich uit in agressie en uiteindelijk leidt tot oorlog.

Tryfan, de zoon van Bracken uit het eerste deel, speelt in deze oorlog een belangrijke rol en de ‘routevinder’ Mayweed is zijn meest trouwe vriend. De ‘followers’, onder aanvoering van Tryfan, vechten tegen de mollen van het Woord. Ze komen als winnaars uit de strijd naar voren, maar hun overwinning kent weinig vreugde. De mol Beechen, die ‘de Steenmol’ wordt genoemd en wiens leven en woorden sterke gelijkenis vertonen met de martelaar van het christendom, sterft tegen het einde van de strijd op gruwelijke wijze: hij wordt ‘gekruisigd’ aan prikkeldraad en weigert te enen male zich daartegen te verzetten. Hij verzoekt slechts de Steen om eenieder die hem dit lijden aandoet te vergeven. Zijn opoffering werpt een schaduw over de uiteindelijke verdrijving van de mollen van het Woord. Het hoogtepunt in de *Chronicles* is zonder twijfel de beschrijving van het sterven van Tryfan. In het laatste deel van de trilogie, *Duncton Found*, als de oorlog in volle gang is, treft de lezer de ouder geworden en zwaargewonde Tryfan aan op de open plek voor de Steen van Duncton. De leiders van het Woord hebben hem de ogen uitgeslagen, maar niet gedood, om hem als straf voor zijn volhardend verzet verder te laten dolen in absolute duisternis. Zijn geliefde vriend Mayweed is elders. Tegen een jongere mol die hem daar aantreft, zegt Tryfan dat hij op iemand wacht. ‘Op een mol die naar mij toe zal komen [...]. Hij heeft altijd gezegd dat hij zou komen als ik hem nodig had. Hij zal nu komen.’ De verzwakte Tryfan vraagt keer op keer met grote vertwijfeling of de mol op wie hij wacht er al is. Zijn krachten nemen af en de jongeling bidt tot de Steen: ‘Help hem, Steen [...]. Neem het lijden weg van hem, breng hem veilig naar uw Stilte.’ Uiteindelijk arriveert Mayweed. Op vriendelijke wijze geeft hij de jonge mol te verstaan dat hij vanaf nu over Tryfan zal waken. Tryfan is bang om zijn laatste weg af te leggen en hij vraagt Mayweed om hem te leiden nu hij blind is. ‘Hoe heb je de weg gevonden, Mayweed?’ ‘Grote Tryfan, die

heb ik van u geleerd. U bent het eventjes vergeten, dat is alles. Nu, Mayweed is hier, dichtbij, en de duisternis is bijna voorbij, dus volg hem nog een klein stukje. U bent zo geliefd, Tryfan, bij zoveel mollen.’ [...] ‘Mayweed, je bent een slimme mol. [...] Ik wist dat je me aan het einde zou begeleiden...’ Zo sterft Tryfan, de leider, die uiteindelijk begreep dat deze oorlog nooit daadwerkelijk gewonnen kon worden met geweld, maar uitsluitend met wederzijds respect.

Vele scènes in deze boeken, waarin Beechen zijn boodschap verkondigt van geweldloosheid in de meest bedreigende omstandigheden, brengen de goeroe van het Indiase volk in herinnering. Mahatma Gandhi. In *Duncton Quest* staat de complexiteit van geweldloos verzet als volgt beschreven: ‘Een klauwstoot

deel je makkelijker uit dan een doortastende gedachte, een gedachte is moeilijker te incasseren dan een klauwstoot. Het is eenvoudiger een volwassen mol te laten schreeuwen dan een krijsend jong te troosten.'



In de tweede serie boeken, die zeven mensjaren na *Duncton Found* spelen, is het thema van geweldloosheid in meerdere personages aanwezig, alsof het 'offer' van Beechen zeven langste nachten heeft kunnen rijpen binnen mollendom. De verschillende hoofdrolspelers in *The Book of Silence* vergeven hun vijanden eveneens tijdens de meest wrede martelingen.

The Book of Silence is filosofischer getint dan de *Chronicles* en is een poging om in een prachtig en complex verhaal de weg van alle wezens naar hun einde te verwoorden. 'Al die drukte. Ik kijk ernaar en doe wat mij wordt opgedragen, maar nimmer vergeet ik dat het uiteindelijk gaat om de Stilte en hoe we die bereiken.' Of in de woorden van Carry van Bruggen uit haar roman *Eva*: '[...] en het einddoel van alle wijsheid is het rustig tegemoet zien van de dood.'

Duncton Tales, het eerste deel, was aanvankelijk bedoeld als afsluiting van de gehele mollensage, waarin de geschiedenis die voorafgaat aan de *Chronicles* wordt beschreven, een soort *Silmarrillion* van Tolkien. In *Duncton Stone*, het afsluitende deel van de trilogie, vertelt Horwood in een nawoord wat er gebeurde: 'Het is van belang om te zeggen dat mijn moeder stierf enkele dagen nadat ik begonnen was met *Duncton Tales*, en dat wat één deel had moeten worden, uitgroeide tot drie delen... Haar dood maakte het voor mij mogelijk om uit te vinden wie mijn vader in werkelijkheid was.' Na de sterk autobiografische en realistische romans *The Stonor Eagles* en *Skallagrigg*, waar Horwood zijn schrijverschap waarlijk uitbouwt, is de uitwerking van dit aspect in *The Book of Silence* op zijn zachtst gezegd een anti-climax.

De mol Whillan speelt wat dit aangaat een belangrijke rol. Zonder al te veel moeite kunnen we hier de voornaam van de auteur in herkennen. Stour, de oude beheerder

van de bibliotheek van Duncton, treft in het begin van *Duncton Tales* bij de tunnel onder de autoweg een mol aan die is aangereden door ‘een brullende uil’, een auto. Ze heeft zojuist vier jongen gebaard, waarvan slechts één het ongeluk heeft overleefd. De stervende mol vraagt hem haar jong mee te nemen en te verzorgen. Haar identiteit blijft vooralsnog verhuld. Stour draagt de zorg van het jong, dat Whillan wordt genoemd, over aan Privet, een schrijfmol. Whillans bijdrage aan de handeling binnen *The Book of Silence* is ondergeschikt aan zijn queeste naar de identiteit van zijn ouders. De zoektocht naar het Boek der Stilte, dat zich zo moeilijk laat vinden of schrijven, speelt een prominenter rol in deze trilogie dan in de *Chronicles.* Het is de oude schrijfmol Boswell blijkbaar niet gelukt het mystieke boek te schrijven.

Privet wordt aangesteld om de oude Husk te assisteren bij het samenstellen van een boek met verhalen. ‘Het obsessionele werk van Husk leek nu op niets anders dan een proces van vermindering, waarvan het onvermijdelijke einde zou zijn dat er eerder vroeger dan later helemaal geen tekst meer zou zijn overgebleven van wat het grootste boek van verhalen binnen mollendom had kunnen worden.’

Hij die zijn gehele leven heeft gewijd aan het beschrijven van de verhalen uit de geschiedenis van mollendom, gumt tot ontsteltenis van Privet stelselmatig alles uit. Zijn verklaring is dat geen van de verhalen de ware gebeurtenis ook maar benadert. ‘Beter als mollen hun eigen verhalen maken, begrijp je, hun eigen verhalen leven, daar gaat het om.’

Nadat de mollen van het Woord zeven mensjaren geleden waren verdreven wilde een groep mollen, in een oprechte poging oorlogen als die met de mollen van het Woord te voorkomen, de verering van de Steen tot in het dogmatische doorvoeren. Zij noemden zich ‘Newborns’ en hun ideologische beginselen, uiteengezet door Thripp, werden overgenomen door mollen die op macht waren belust en uit naam van hun geloof een kruistocht door mollendom ondernamen die in veel opzichten lijkt op die van de mollen van het Woord destijds. Thripp wordt uiteindelijk op non-actief gesteld en moet lijdzaam aanschouwen hoe zijn oorspronkelijke droom misvormd wordt en leidt tot een wereld vol geweld en onvrijheid. Als de vernietiging van alle vrijheid die in mollendom bestaat onomkeerbaar in gang is gezet, kijkt hij terug: ‘Ik had deze lange jaren nodig om te begrijpen dat ik aan anderen de visioenen die ik zie niet zichtbaar kan maken. Ze hebben hun eigen visioenen.’ De dreiging van de Newborns nadert snel, en na de dood van Husk verlaat Privet het bos van Duncton om het echte Boek der Stilte te zoeken. ‘Hij zei dat het laatste Boek eerst geleefd moest worden, voordat het kon worden verteld.’ Op haar reis ontmoet ze Rooster. Hij is geboren met een misvormd lichaam, waardoor hij na zijn geboorte bijna was gedood. Hij blijkt de vader van Whillan te zijn. Zijn wijze van expressie is gelegen in het delven van gangen en kamers; woorden zijn voor hem slechts een mager surrogaat van het ware.

Samen met Privet en Whillan voert hij een spirituele oorlog voor de vrijheid. Als Privet samen met Whillan en Rooster gevangen is genomen door de Newborns wordt aan haar de keuze gelaten welke van haar twee gezellen moet sterven, de vader of de zoon. De keuze van Privet is even onverwacht als merkwaardig: ‘Kiezen?’ zei Privet uiteindelijk. ‘O ja, ik kies! Ik kies Stilte! [...] Ik kies Stilte, en bid tot de Steen mij te helpen, daar geen enkele mol dat zou kunnen.’

Privet vervolgt vanaf hier haar weg in volstrekte stilte. Uiteindelijk arriveert ze wederom in Duncton, zonder het zo fel begeerde boek waarnaar ze op zoek ging. De oorlog tegen de Newborns komt tot een einde vlak na haar terugkeer naar het bos. Zonder al te veel tamtam gaat Privet, die nog altijd niet spreekt, het voormalige systeem in, waar al jaren geen mol durft te komen, omdat de gangen angstaanjagende geluiden voortbrengen. In een afgelegen kamer vindt ze Het Boek der Stilte, maar als ze het oeroude boek opent, ziet ze dat alle pagina's onbeschreven zijn. Ze begrijpt dat zij het zal moeten schrijven, een zware taak, ‘Zo zwaar als geboren worden.’ Als ze bijna klaar is met schrijven, begint ze al het geschrevene uit te gummen, schrijft er nieuwe woorden voor in de plaats die ze ook weer verwijdert.

Uiteindelijk blijft er een beduimeld boek over, zo oud als de tijd, waaruit al het geschrevene weer is verwijderd, en waar toekomstige generaties hun verhalen in kunnen schrijven om in later tijd ook weer te worden uitgegumd. De waarheid omtrent de dood en daarmee de waarde van het leven zal nimmer in één boek kunnen worden vastgelegd. Die waarde zal een ieder voor zichzelf moeten vaststellen.

Van schrijver tot ambachtsman

Het grootste gedeelte van het werk van William Horwood wordt ingenomen door de sage over de mollen van Duncton. In deze verhalen weerklinken echo's van politieke structuren en ideologieën, van godsdienstige wetten en ontwikkelingen in de geschiedenis van de mens. Ze beschrijven op bijzonder inlevende manier de levensloop van verschillende personages met alle tegenslagen en loutering en vrijwel allemaal verschijnen ze 'sadder and wiser' op hun dag des oordeels.

De thematiek uit deze boeken wijkt in wezen niet af van de twee boeken waarin de auteur zich niet verschuilt achter de fantasy, maar waar hij deze zelfs veroordeelt. In *The Stonor*

Eagles wordt het element van vergaande fictie of fantasy niet ten onrechte aangeduid als escapisme: een poging tot vluchten voor iets wat je uiteindelijk toch inhaalt. In *Skallagrigg* wordt het computerspel van Esther Marquand gekenschetst als een poging om de behoefte aan welke vorm van escapistische fantasy dan ook te vernietigen, om maar zover te komen dat men zichzelf in de ogen ziet. Het geloof ligt besloten in waarheid, niet in fantasie.

William Horwood

Het werk van Horwood kent drie belangrijke thema's. Allereerst kan iemand de dromen die hij koestert alleen dan trachten op anderen over te brengen, als hij voldoende realiteitszin bezit om te weten dat die anderen ongetwijfeld in beslag worden genomen door hun eigen dromen. Een tweede thema is dat emoties als verdriet, woede, pijn en liefde vroeger of later hun weg naar buiten moeten vinden. Of dat nu via tranen gebeurt, via kunst of anderszins, het moment zal ooit aanbreken dat je jezelf aanschouwt. Alleen als je oprecht naar jezelf toe bent, kan je leven worden aangeraakt door het ware. En tot slot het thema dat iemand de waarde van het leven ontleent aan zichzelf en niet aan de weerklank van zijn omgeving. Gedrieën zou je ze tot één hoofdthema kunnen laten samensmelten: de waarde van ieders leven ligt besloten in de aanvaarding van het eigen ik, met al het goede en slechte dat het gegeven is.

De verschillende vormen waarin Horwood zijn inzichten heeft gegoten bijten elkaar. In een brief uit februari 1987, waarin de auteur de publikatie van *Skallagrigg* aankondigt, schrijft hij: ‘Materiaal is van mensen afkomstig. Maar niet het materiaal dat de *waarnemer* ***verzamelt***, maar het materiaal dat de *deelnemer* ***ervaart***. [...] Mijn werk begint nu voort te komen uit mijn ervaring als een volwassene.’ Met het boek dat vervolgens in de lente van 1988 verscheen, loochende Horwood het bovenstaande op nogal krasse wijze. De schrijver keerde met *Duncton Quest* terug naar het genre waarbij hij zich bedient van een masker dat met de voorafgaande twee boeken overbodig leek geworden. Tot dan toe geloofde ik dat Horwoods boeken waren voortgekomen uit een ware gedrevenheid, noem het noodzaak. Plotseling zag ik de catharsis verbleken en de pogingen het onuitsprekelijke te verwoorden in literatuur werden gereduceerd tot clownerie. Het mollenpak kreeg de voorkeur boven het spiegelbeeld. De autobiografische integriteit, waar *The Stonor Eagles* en *Skallagrigg* in ruime mate blijk van geven, werd zonder pardon aan de kant geschoven. Horwood

koos de weg van de minste weerstand, en liet de ontplooiing die moed vereist voor wat die is. Ik veroordeel hier niet Horwoods keuze voor de fantasy; wel beschouw ik de terugkeer naar het ‘verstoppertje spelen’ als je zojuist in het voetlicht bent getreden om je te laten zien zoals je bent, binnen de ontwikkeling van zijn oeuvre als een groot verlies. Een schrijver die op de vlucht is voor zichzelf is niet werkelijk een schrijver. Hij is een maker van verhalen, hij is een ambachtsman.

Het verdringen van een werkelijkheid die om welke reden dan ook niet draaglijk is, kan door een buitenstaander nimmer worden beoordeeld, laat staan worden veroordeeld. Zo wil ook ik niet een oordeel uitspreken over de keuze van de schrijver om weer terug te keren naar het veilige van het bekende. Ik denk dat ik het wel begrijp. Met *De Duncton Saga* oogstte William Horwood veel succes. En welke schrijver heeft niet graag succes? Maar een gedrevenheid die resulteert in concessies aan de scheppingsdrang om het applaus interesseert mij als lezer niet. Zo verliest de schrijver een lezer, en de lezer verliest een schrijver. Twee boeken blijven evenwel pronken in mijn kast. Daar doet vadertje tijd niets aan af.

Barber van de Pol
De nieuwe mens
Cuba en de smaak van de eeuwigheid

Iedere zomerse middag, voor de grote kinderen komen en het voetballen begint, zit ik op het bouwterrein voor ons oude huis en maak een stad van zand en steen en stukjes hout, een stad aan een rivier omdat ook onze stad aan een rivier ligt. Het is altijd dezelfde stad omdat er in mijn hoofd nog maar één stad bestaat. Een vage drang om eens iets anders te bouwen kan niet op tegen het onheilspellende, maar ook geruststellende gevoel dat ik naamloos ben, zoiets als de vogel die daar vliegt en die ik niet kan onderscheiden van andere. In de stilte van die lange zomerdagen proef ik iets wat ik later kan omschrijven als de smaak van de eeuwigheid. Later zou ik ook leren dat dergelijke gewaarwordingen behoren tot het domein van de poëzie, maar dan is niet de ontvankelijkheid maar wel de onschuld verdwenen. De geschiedenis wijst plaatsen toe en benoemt alles in een logische of schijnbaar logische ordening. Vrienden hebben inmiddels verteld hoe bijzonder het stadje is waar ik ben opgegroeid, en er vielen namen van illustere uitbeelders, uit heden en verleden, wat me alsnog een gevoel van trots bezorgt, maar opnieuw ook van nietigheid. Misleidend is het besef dat mijn kinderen via hun vader afstammen van Dürer, een nog steeds bijna tastbare figuur, en dat dat niet meer is dan een puur historisch feit, maakt het niet minder vreemd. De geschiedenis als breikous?

Vijfentwintig jaar nadat ik de eeuwigheid heb leren kennen, gaat zonder enige voorbode mijn vader dood. Natuurlijk was hij voor mij te bijzonder om erin te kunnen berusten dat hij werd weggevaagd als voltooid deeltje in de bestaansketen, maar al kende ik het hele arsenaal van mogelijke reacties, ik kon niet huilen, er niet over praten, nauwelijks bloemen leggen op zijn graf, toen hij daar lag. Een van mijn broers schreeuwde het uit. Ik weet dat mijn stelselmatig zwijgen mijn moeder pijn doet, maar ik kan die eerste dood nog altijd niet erkennen.

Als ik terugdenk aan toen, voel ik hoe iets onverbiddelijk mijn tranen tegenhield, zoals ook de hoofdpersoon uit *L'Etranger*, mijn lievelingsboek, niet kon huilen om de dood van zijn moeder. Mijn vader had me voorgehouden dat er geen goden bestaan en dat je flink en een beetje opgewekt moet zijn in het leven, en nu wist ik wat dat in de praktijk betekende. Geloven deed ik niet, werd bevestigd. Dood stond gelijk aan niets en leven was een bedreigd fenomeen. Iets anders dan de waarheid wilde ik niet; die kon ik aan, maar niet haar consequenties. Terwijl mijn moeder vasthield aan de rituelen die voor verdriet zijn bedacht, aan huilen, saamhorigheid, een soort verzet dat duidt op geknakt geloof, kon ik net als de dode alleen verstijven. Een begrijpende hand van een oom die het afwenden van mijn hoofd verkeerd opvatte, brandt voorgoed op mijn schouder.

De dood is, vergeleken met de eeuwigheid, een wonder van tastbaarheid. We kennen de gedaanten van de dood en hebben al dan niet geformuleerde gevoelens over de dood en ik kan wel beweren dat eeuwigheid iets te maken heeft met zomer en vogels, maar dat is maar beeldspraak en op z'n minst Keats. Het was Keats die dichtte dat

één vogel alle vogels was, een vliegende pendant van de roos die een roos is een roos is.

De eeuwigheid is een fictie, waarover je moeilijk kunt praten, op straffe van vaagheid, maar dankzij de hoogmoed die wij af en toe aan die fictie ontlenen, kunnen we rustiger leven en werken, ook als we niet geloven.

Ik heb altijd gehouden van de metafoor van de denkende rietstengel die Pascal (*Pensées*) heeft bedacht voor de mens, maar het is een wel heel erg dramatisch beeld voor die futiele, futloze waarheid. Zoals ook het goedbedachte beeld van Atlas die de wereld op zijn mensen-

schouders draagt, me wat potsierlijk voorkomt en ondanks de schijnbare deemoed onverhuld megalomaan.

En dan de zintuigelijke of concrete praktijk van alledag, die wij werkelijkheid noemen en die niet zozeer fantastischer is dan wat wij kunnen verzinnen, maar voller, bonter, grilliger. Deels wordt die bontheid gekenmerkt door chaos, deels door vormen van logica die ons gezond verstand bijna te boven gaan.

Hoeveel mogelijkheden van tafelschikking zijn er wanneer tien paren met elkaar aan tafel gaan, waarbij mannen niet naast vrouwen en partners niet naast elkaar mogen zitten? Misschien wel duizend, zegt onze fantasie, maar het zijn er miljarden (bron: de wetenschapsquiz van de VPRO, geleid door Wim T. Schippers, december 1994/januari 1995). Uit zelfbescherming hebben we de neiging pieken een beetje af te toppen en dalen wat op te vullen. We blijven ons verbazen over wat niet beantwoordt aan het niveau van onze menselijke horizon.

Toen mijn vader doodging, stond ik allang op eigen benen, al wankelden die, zoals ze dat nog steeds doen. Het geboortestadje was bewust verwisseld voor Amsterdam en met Amsterdam wandelde de hele wereld mijn hoofd binnen. Daar begon voor mij, na een langdurige, veelvormige studietijd met vele leermeesters, ook het verschijnsel dat werken heet.

Het is pure ironie van het lot dat een belangrijk deel van dat werken toegespitst zou raken op een continent dat met een slordige vereenvoudiging voor velen volgens Westerse maatstaven fantastisch is, iets wat over het algemeen opwindend wordt gevonden, terwijl het fantastische mij niet noemenswaardig boeit. Wel Poe, en *Alice* en *Moby Dick*, bepaalde fantastisch te noemen literatuur, Kafka ook; maar daarin staat fantastisch voor ingenieuze speculatie. Daarin doet het verstand weer mee. Het fantastische dat door willekeur wordt gestuurd en lijkt aan te koersen op magie, het fantastische van iemand met een naïeve of *kokette* fantasie als Isabel Allende, is mateloos vervelender dan de werkelijkheid met haar surrealistische of hyperrealistische trekken.

Ik werd kenner van de Spaanse taal & letterkunde en raakte door de nieuwheid van dat fenomeen vooral betrokken bij de Latijnsamerikaanse literatuur. Márquez, de beroemdste schrijver van ginds, spreekt me vooral aan als iemand die van de onwaarschijnlijkste door hemzelf opgevoerde situaties nog het verregaande werkelijkheidsgehalte wil aantonen en hartstochtelijk belijdt een journalist - lees: weergever van feiten, betrokkene bij feiten - te zijn, en niet een literator, laat staan een fantast. Hij haat het woord fantasie. Hij wil de werkelijkheid niet verraden.

Vreemd dat juist hij tegen de klippen op blijft volhouden dat eenzaamheid - zijn hoofdthema - onnodig zou zijn als de mens maar solidair was met zijn medemens. Zijn boeken zijn geschreven vanuit het perspectief van het noodlot; ze beginnen met een voldongen feit dat daarna een boek lang wordt gespecificeerd, maar dat lot zou volgens hem sociaal bepaald zijn. Die stelling is humanistisch of zelfs idealistisch en goed beschouwd de meest fantastische die Márquez ooit heeft geponeerd. Dat een land of wereld beter zal worden als de mens solidair is met zijn medemens en dat het lot dan beter te beheersen zal zijn, kan in veel gevallen betrekkelijk waar zijn, maar een schrijver die raak is als hij het menselijk tekort en gemis beschrijft, lijkt niet de aangewezen verwoorder van die stelling.

De al dan niet merkbaar ernstige spelletjes met het verstand van mijn liefste Latijnsamerikaanse schrijvers, Borges en Cortázar, allebei van oorsprong Argentijn, hebben iets met elkaar gemeen. Borges en Cortäzar dachten welbewust als kinderen, dat weet ik zeker. Ze zijn zo intelligent mogelijk de metafysica toegedaan. Ze zijn niet ingénu, maar willen onafhankelijk blijven van de open en dichte deuren die volwassenen als gegeven aanvaarden. Zo, als in hun boeken, dacht ik als kind, en zo dachten mijn kinderen toe ze klein waren, zonder de eruditie en ervaring van deze schrijvers, maar met dezelfde hooggestemde en ongepolijste ontvankelijkheid. Het ene moment voetbal je met je vriendjes en het andere moment ervaar je de eeuwigheid, in volstrekt

hiërarchieloze opvolging. Het verbaasde me niet dat Borges mijn kinderen aansprak, en de grilliger dus ontoegankelijker Cortázar iets later ook. Het duidt niet op voorlijkheid, maar op verwantschap.

Het is bij Borges of je weer als kind de eeuwigheid ontdekt of je verdwaald voelt in de doolhoven van de tijd, waarvoor je nog geen woorden weet. Bij hem kunnen twee, drie schijnbaar zeer uiteenlopende lotgenoten of geestverwanten in de gisting van de tijden plotseling op één lijn staan of in elkaar opgaan, en een mes kan een daad van lang geleden herhalen of, voor zover die nooit heeft plaatsgehad, alsnog uitvoeren. Bij Cortázar herken je de vraag wat voor wereld zich onder de oppervlakte van onze straten bevindt en de drang een geometrische of hoe dan ook schijnbaar tastbare en verantwoorde gelegenheidsvorm te verzinnen voor onbenoembare zaken. Ik herinner me goed de eerste keer dat ik als kind een abstract begrip - wat, dat weet ik niet meer - droomde in de vorm van een driekante stapel grint. Beiden, Borges en Cortázar, behoren tot het fantastische genre, het fantastische van de goede soort, die van de speculatie; niet die van de flauekul of flauwsies.

Borges prijst Cortázar aan, Buenos Aires, 1985 (foto: Barber van der Pol)

Wat mij in hen aantrekt, is wat mij nu, hier, in iets huiselijker en ook wel koketter vorm, aanspreekt bij de Nederlandse vrouwelijke schrijvers Brassinga en Mutsaers. Die gaan ook met de wereld aan de haal en getuigen, behalve van plezier in de schrijverij, van denkeuforie, van de weigering het voor minder te doen. Brassinga en Mutsaers zijn de *argentinas* van de Nederlandse literatuur.

In 1959, toen de man met de baard in Cuba met het bekende handjevol guerrilleros de macht overnam van dictator Batista, wist ik van niets. Het stond vast in het Vrije Volk, dat wij thuis lazen, maar de meeste tieners lezen de krant niet. Dat mijn vader socialist was en bij vooruitgang zwoer, en misschien even gejubeld heeft bij het vernemen van het Cubaanse nieuws, heeft er niet toe bijgedragen dat in

mijn onoplettende hoofd iets doordrong van die gebeurtenis die later almaar mijn leven wilde bepalen.

Het was pas in 1972, na de moord of zelfmoord van Salvador Allende in Chili en de overname van de macht door Pinochet, dat in Nederland merkbaar werd gereageerd op de gebeurtenissen op dat continent, tot dan toe beschouwd als schouwtoneel voor een operette met bizarre, volstrekt niet serieus te nemen hoofdrolspelers. Maar er waren voorboden. Ik ging naar *Reconstructie*, de totaalproductie van Mulisch, Claus, Jan van Vlijmen, Louis Andriessen. Die had alles met Latijns-Amerika en Cuba te maken. Er hing een steeds opgewondener sfeer op het Westelijk halfrond. De nieuwe mens zou worden geboren en op Cuba was hij al gesignaleerd. Ik geloofde er niet zoveel van, maar had plezier in de levendige atmosfeer. Amsterdam was verzadigd van politiek getheoretiseer, van speculatie ook, vooral onder studenten en kunstenaars. Mijn vader, toen nog springlevend, kwam die ‘jongens die tenminste wat willen’ in het Maagdenhuis aanmoedigen en ik klom via ladders naar de Universiteits-aula om hem te kunnen begroeten.

Dat het ideaal van de nieuwe mens in een zinderende heilstaat al vaker uitgevonden was, zelfs in deze eeuw, en dat dat niet veel goeds had opgeleverd, leek massaal te zijn vergeten. Alles komt terug, soms lijken ideeën of stellingen volkomen ongeloofwaardig, terwijl ze op andere momenten een onweerstaanbare aantrekkingskracht hebben. De tijd was rijp voor vernieuwingsdrang. De ideeën over de verheffing van de arbeider, uitgemond in een heus -isme, te weten het arbeiderisme, dat veel van verheerlijking had, stond mij afgrondelijk tegen, vooral om het bevoogdende. Ik had het gevoel dat mijn vader, een heuse arbeider en nog intellectueel en strijdbaar ook, als een marionet in een rare poppenkast werd ingezet. Maar de stemming alsof alles kon, appelleerde niet alleen bij mij aan diepgewortelde vrijheidsdrang. Het waren beslist bevoorrechte tijden.

Je wou zoveel, bijvoorbeeld naar Cuba; ik zocht de toenmalige ambassadeur van Cuba in Nederland op, maar was te laat. Cultuurdragers waren er intussen genoeg, daar, ze wilden alleen nog sympathisanten ontvangen die suikerriet konden kappen en daar deugden vrouwen niet voor. Met grote schelpenkettingen - kado - om mijn nek ging ik terug naar huis en ik heb nog enkele jaren begin januari op kasteel Oud Wassenaer de sfeervolle nieuwjaarsrecepties van de Cubaanse ambassade bijgewoond, die samenvielen met de herdenking van de Cubaanse revolutie, en maakte ruzie met Peter Schat, omdat ik hem een romanticus vond.

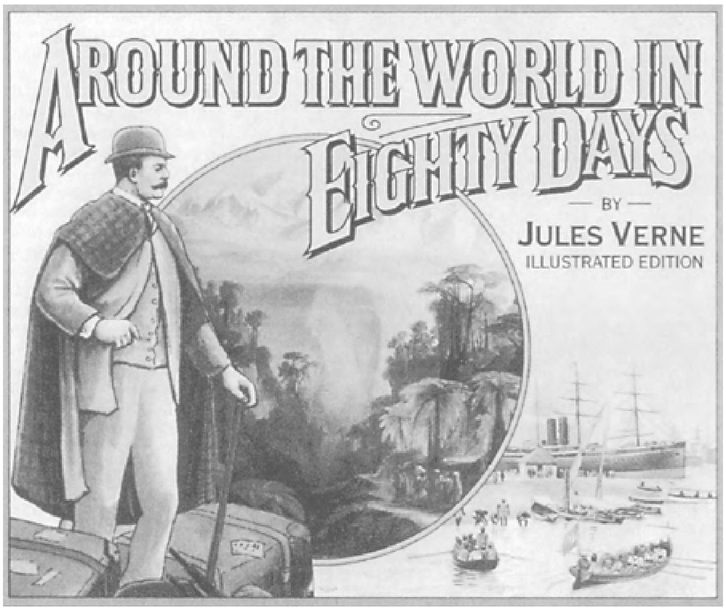
Daarna werd Cuba vergeten en geloochend door de vroegere adepten. De nieuwe mens bleek al gauw niet per se een beter of ander mens te zijn. De Padilla-affaire - Padilla werd gedwongen zichzelf in het openbaar te laken omdat zijn gedichten de goede zaak van Castro niet dienden - was ook voor mij de druppel te veel. Maar nog jarenlang hebben in het kielzog van de gebeurtenissen op Cuba en Chili zichzelf zogenaamd wegcijferende Derde Wereld-sympathisanten me het leven zuur gemaakt. Ik verachtte die griezelige zoekers naar identificatie met wereldleed, de *flute indienne* - die vooral - en de botheid van geradicaliseerde kennissen die mij verweten verraad te plegen door me aan de literatuur te wijden terwijl de wereld waar die literatuur vandaan kwam in brand stond.

Ik was het met Vargas Llosa - en Cortázar, en Paz, en vele anderen van daar die ik inmiddels had gelezen - eens dat aan de eis aan kunstenaars hun vrijheid te beknotten in tijden van omwenteling ernstige risico's kleefden, vooral dat van morele

chantage. Kunst hoort, zonder dat ze per se vrijblijvend hoeft te zijn, haar eigen wetten te stellen, los van verwachtingen en regels. Vargas Llosa zei het het mooist. Hij vroeg het recht als Latijns-Amerikaan een eersterangs schrijver te mogen zijn.

De nieuwe mens die op Cuba gestalte moest krijgen, kenmerkte zich al snel door zijn bereidheid van aarzeling en subtiliteit af te zien. De nieuwe mens werd een eenheidsmens, als schijnbaar logisch gevolg van de gelijkheid die in het vaandel werd gevoerd. Hij werkte in dienst van de algemene zaak, was burgerlijk gehoorzaam, opofferingsgezind. Je kunt Castro nageven dat hij aanvan-

kelijk ruimdenkend leek te willen zijn en dit streven alleen inruilde voor geborneerdheid op terreinen waar de vrijheid hem ging bedreigen. Alles wat afweek was lastig, dus ondermijnend, dus, al gauw, strafbaar. ‘Vroeger’ was uiteraard verkeerd. Is het te danken geweest aan te weinig geld dat de vele karakteristieke en beslist decadente tempelhuizen in Havanna niet zijn vervangen door verplicht nieuw, of had hier en daar toch nog iemand eerbied voor het verleden?



Tot voor kort werd op Castro's Cuba veel aan kunst gedaan, letterlijk: gedaan, volgens een van hogerhand geleid plan. In het arbeidersparadijs moest iedereen zijn creatieve vermogens ontwikkelen, die vervolgens werden ingebed in de algehele teneur van vooruitstrevendheid. Uit zaaltjes kwam de zang van het volk dat zich ontplooide en op de gordijnen in de hotels staan - nu tenminste - geen poppetjes of palmen, maar kubistische dessins. Het geloof in de -ismen van deze eeuw springt je tegemoet en heeft veel weg van een nieuwe volksreligie.

Het was de bedoeling dat Cuba zou bruisen op het gebied van kunsten en wetenschappen. Sporen daarvan zijn nog steeds te vinden. Overal zie je kinderen in schooluniform, wat duidt op het verplichte openbare onderwijs. Opvallend veel hersens kraken op Cuba, en kom daar maar eens om in Puerto Rico, of de Dominicaanse Republiek. Maar wat moet al dat intellect als er zo weinig middelen zijn? Niet iedereen kan in de gezondheidszorg terecht, het paradepaardje van dit regime, en zelfs daarvoor zijn grondstoffen en brandstof nodig. De zeer deskundige dokters in de toeristenhotels nemen net als iedereen naturalia aan, voor hun kinderen, hun vrouw, zichzelf. Toen ik voor het eerst op Cuba was, waren

honger en gebrek al aloverheersend. Galeries en kleine musea waren in naam nog wel open, maar in de praktijk gesloten, zogenaamd wegens verbouwing of verhuizing. Ik bezocht een beroemde sigarenfabriek die gewoon in bedrijf zou zijn. De in krijt aangegeven prestaties van de kameraden stonden nog genoteerd op schoolborden, maar diezelfde kameraden waren eeuwig aan het schaften.

De positie van de moderne kunst op Cuba blijft curieus. Oude kunst, behalve die van de Indianen, bestaat in Latijns-Amerika niet, maar de moderne is lang niet altijd overtuigend. Ik denk aan Wilfredo Lam, de beroemdste Cubaanse schilder van deze eeuw, in mijn ogen prototype van een ontlener. Ik kom een zaal binnen in het grote museum van Havanna, na een gangentocht waarop suppoosten om dollars, eten, zeep, schrijfgerei vragen, en daar hangt hij dan, een en al citaat uit het Westen in een niet tot iets eigens geworden mengeling. Door het eclectische schemert het epigonisme. Het is evident: Latijnsamerikanen zoeken na eeuwen kolonialisme nog steeds naar eigen vormen, en de grote triomf in de literatuur van de laatste drie, vier decennia was dat de vermaarde inhaalmanoeuvre wel degelijk prachtige eigen gezichten ging opleveren. Bij Lam is de poging in een poging blijven steken. Beerens grote Latijns-Amerika tentoonstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam was evenmin een onverdeeld succes, maar dat hij haar inrichtte was wel begrijpelijk: ze komen er vast aan, de grote, eigentijdse Latijnsamerikaanse schilders, nu, morgen of overmorgen.

Het is voorjaar 1993. Ik ga voor het eerst naar Cuba, uit honger nog te kunnen zien wat op het punt staat te verdwijnen. Het vliegtuig uit Amsterdam, dat een tussenstop heeft gemaakt in de Dominicaanse Republiek, zal gaan landen. Een stewardess verzoekt de passagiers er rekening mee te houden dat ‘op gezag van de plaatselijke gezondheidszorg’ desinfecteermiddelen gespoten zullen worden door de wandelgangen. Cuba houdt zijn naam als Latijns-Amerikaans topland op het gebied

van hygiëne hoog. Mijn zojuist nog gezonde dochter, die een paar meter voor me op haar stoel zit, let niet op en krijgt een lading troep in haar mond waar ze dagenlang ziek van zal zijn.

We rijden over het eiland op hoogstkostbare, alleen voor toeristen gegarandeerde benzine en nemen de hele dag lifters mee. Het gaat niet om hen, maar om hun kinderen, zeggen sommigen, en ook de jeugd klaagt zelden rechtstreeks. Meestal wordt overeenkomstig de leuzen op de viaducten en de spandoeken gesproken over een moeilijke overgangsfase, waarna alles beter zal zijn dan ooit. Onverminderd onder Castro, wel te verstaan.

Er zijn voor het eerst sinds Castro aan de macht is verkiezingen uitgeschreven. Het is geen strijd tussen partijen want er is maar één partij op Cuba. De belangrijke vraag is hoe groot de opkomst voor deze verkeizing van plaatselijke vertegenwoordigers zal zijn. Uit die opkomst moet de steun voor Castro blijken. De televisie is er vol van en toont Castro wekenlang als stralende winnaar. 99,9 pro-

cent van de kiesgerechtigden is opgekomen, het ene wijkcomité heeft nog voorbeeldiger gewerkt dan het andere, die en die stad heeft het record aan geestdrift op haar naam staan. De onechtheid van de euforie straalt van de buis. Terug in Nederland hoor ik dat Gastro onder de druk van de omstandigheden bereid is over vijf jaar af te treden.

Ik loop door een nagenoeg leeg warenhuis. Een hangmat en een rieten tas zijn de voorwerpen waar ik warm voor loop. Mijn dochter wil een leren hoes voor haar machete. In dollarwinkels, waar alleen buitenlanders mogen winkelen, koop ik spullen voor Cubanen die daarom vragen. Zeep, schoenen, hemden, niks hangmat. Het moet allemaal heel stiekem gebeuren want de wijkagenten of burgerwachten zijn verplichte klikspanen, en betrapt worden betekent degradatie, minder bonnen, schande.

Voor de Cubanen, tenminste. Wij kunnen min of meer doen wat we willen. In een van de weinige winkels op het eiland die vrijelijk met pesos te betreden zijn, zie ik dat een gewoon waterglas tweehonderd gulden kost. Eén rij wachtenden voor een winkel met levensmiddelen op de bon lijkt elk moment tot rebellie te zullen overgaan. Waarom doen ze het niet? Zelfs de krabben die zich over de weg waar ik rijd naar de overkant, richting zee, bewegen, lijken iets te willen dat er niet is. 's Avonds, op de terugweg, als het donker is, zijn ze nog aan het trekken, kennelijk de andere kant uit, en door de schamele verlichting van mijn koplampen rijd ik onder luguber gekraak tientallen van deze schaaldieren plat. Bij een familie die de schijn ophoudt of drastisch is gehersenspoeld, krijgen we veel tegelijk aangeboden. Verse cocosmelk, koffie, water, een likeurtje, en een monsterlijke asbak toe, bij wijze van souvenir en in ruil voor onze eeuwige lipsticks, zeepjes en pennen, die deze keer minzaam worden aangenomen. Later zal een van de dochters, een lerares Engels, me enkele brieven sturen. Ze herinnert aan het feit dat haar vader me ‘de weg had gewezen’ (in werkelijkheid gaf ik hem een lift), informeerde naar mijn ‘mooie land’, vraagt onthutst of ‘de mensen van uw land’ geen moeite hebben met een koningin (Mijn dochter had voor de grap foto's van koningin Beatrix en de paus gestuurd). Een andere keer schrijft ze blijmoedig over een vakantie die ze ‘in dienst van mijn volk’ met haar leerlingen doorbrengt als vrijwilligers in de suikerrietoogst. Oogsten ze dan nog zo veel, al is er geen brandstof om er iets mee te doen? Ik vraag me af hoe mijn correspondentievriendin aan papier komt om op te schrijven. Het is vies papier, maar het is papier. Ik meen te weten hoe moeilijk het is een oude droom op te geven als er niets voor in de plaats komt.

Mijn dochter zwemt graag topless en al doet ze dat hier op mijn verzoek niet waar het aanstoot kan geven, in een toeristisch strandhotel waagt ze het er op, en ik vind het goed. Later, in de lounge, spreekt een jongeman me aan. Spreken is te veel gezegd: hij lispelt. Maar wat? ‘You are a bad mother’, versta ik, maar dat kan niet. ‘Zeg het in het Spaans, praat eens harder,’ zeg ik, maar hij herhaalt nog eens, zacht, ‘you are a bad mother.’ Nu stuif ik op. ‘Zeg dat nog eens, zeg dat nog eens als je durft.’ Maar hij durft niet, en als ik een paar zich kennelijk vrijvechtende jonge Cubaanse meiden achter de balie zie gniffelen en een rose sticker op de muur achter hen ontdek als teken van een ontluikende sexuele revolutie, begrijp ik alles. Deze jongeman vertegenwoordigt het gezag en moet zijn medemens controleren op goed gedrag, maar hij durt niet meer. Er is alweer een nieuwe mens op Cuba aan het ontstaan, en die zal vast op de Westerse toerist lijken.

Wie weet is de op til zijnde machtsomwenteling op Cuba niet gewelddadig en blijft in de toekomst het eigene van het eiland een beetje behouden, en dat eigene is ook de architectuur aan de Malecón, de kleurige boulevard die er nu haveloos en vervallen bijligt, maar er tenminste nog is. Onlangs gingen vluchtelingen er nog massaal scheep naar Florida, op wankele vlotten en sloepen. Moge Cuba het eigene behouden, iets van het wellustige palmenparadijs van weleer en iets van het schijndemocratische castrisme van daarna. Oud en nieuw in harmonieuze combinatie. En geen bloed, dat zou pas echt fantastisch zijn.

Het eigene van Cuba, alsof ik weet wat dat is. Ik heb er iets van ondergaan, maar ik heb

het vooral uit de boeken. Volgens Alejo Carpentier, de briljante schrijver-musicoloog die romans heeft geschreven vol onderzoek naar het wezen en de geschiedenis van zijn eiland, is het belangrijkste stijlkenmerk van de Latijns-Amerikaanse literatuur dat zij barok is; dat wil zeggen: onregelmatig, grillig, vreemd gevormd of overladen.

Dat zinde de Mexicaan Juan Rulfo, die zich de karakteristiek persoonlijk scheen aan te trekken, helemaal niet en hij is zelf inderdaad niet barok. En Vargas Llosa is het ook niet, en Borges niet, en Márquez maar een beetje. Maar Carpentier zelf is het behoorlijk en zijn landgenoot Lezema Lima, de bedwelmende schrijver van *Paradiso*, is het in hoge mate. Geen barokker schrijver in het Spaanse taalgebied dan Lezema Lima zoals er geen barokker schrijver in het Nederlandse taalgebied te vinden is dan Hugo Claus, geestverwanten door tijden en plaatsen heen.

Ik heb wel eens bedacht hoe dat komt, hoe zo'n typisch gemengde samenleving vol botsende belangen als de Cubaanse, met bovendien zo'n omstuimig klimaat sneller barok zal opleveren dan een andere. En hoe Argentinië, dat altijd het meest op West-Europa georiënteerd is geweest en er ook daadwerkelijk het meest op lijkt, de voedingsbodem heeft kunnen leggen voor de high brow literatuur van Latijns-Amerika, die van de speculatie, oftewel de fantastische literatuur.

Erg bevredigend zijn dat soort theorieën nooit. Schrijvers hebben vooral hun individuele ontwikkeling en hun persoonlijke ideosyncrasie, die niet samenvalt met een landelijke. Bovendien zijn er altijd min of meer toevallige invloeden in het geding. Als Borges niet van kinds af aan verzot was geweest op de fantastische literatuur van de negentiende eeuw, en Cortázar niet op Poe en Jules Verne en Borges, hadden hun boeken er heel anders uitgezien. De verschillen zijn veel frappanter dan de overeenkomsten. Borges moest niets hebben van ‘de nieuwe mens’ omdat hij zwoer bij de idee van de eeuwige wederkeer der dingen, en een scepticus was. Cortázar heeft wel, na jaren principiële aarzeling, in die politieke droom willen geloven.

Misschien heeft mededogen hem tot die ‘stap in de geschiedenis’, zoals hij het wel eens uitdrukte, gebracht. Hij heeft de droom nooit openlijk opgegeven, want na het fiasco van Cuba zag hij de nieuwe mens belichaamd in de Nicaraguaan, en de militaire dictaturen in Chili en Argentinië gaven in ieder geval aanleiding om tégen iets stelling te nemen.

Cuba's nieuwe mens was een spectaculaire collectieve fantasie, die menig kunstenaar en schrijver deelde, al was het zelden onvoorwaardelijk en lang niet altijd op papier. Die fantasie illustreerde al gauw het gevaar dat dreigt wanneer het criterium van redelijkheid en menselijkheid, die de basis van iedere samenleving moet zijn, wordt prijsgegeven aan het belang van wie ook. Een droom of fantasie die onmenselijk wordt, doet het verstand in z'n schulp kruipen en verandert in een nachtmerrie.

Als fantasie had Cuba's nieuwe mens alles van een volmaakt fantastisch verzinsel, noem het kunst. We waren er weer eens ingevlogen. Terwijl we *wisten* dat kunst haaks op de werkelijkheid wil staan.

Ingrid Hoogervorst

Als ik niet zou kunnen schrijven zou ik ook gevaarlijk worden

In gesprek met Herbjørg Wassmo

De schrijfster Herbjørg Wassmo (1942) is geboren en getogen aan de kusten van Noorwegen. Nadat de publikatie van een aantal gedichten tot positieve reacties leidde, raapte ze de moed bijeen om haar verhaal over Tora uit te geven. Het werd een trilogie waarvoor ze in 1987 de hoogste literaire onderscheiding van Scandinavië kreeg: de Nordic Prize for Literature. 'Het boek Dina' uit 1994 (onlangs uitgebracht in een Nederlandse vertaling door Paula Stevens) werd meteen na verschijning uitgeroepen tot de beste roman van het jaar. Het is een fascinerend boek dat zich op allerlei manieren laat lezen: als Noorse sage, tragisch liefdesverhaal, variant op de bijbelse geschiedenis, historische familiekroniek, negentiende-eeuws melodrama of moderne vrouwenroman. Wassmo's verhalen komen voort uit dromen en visioenen die tijdens het schrijven reëler zijn dan de werkelijkheid om haar heen.

Ik ben opgegroeid op een eiland in het uiterste noorden van Noorwegen. Het was er nogal eenzaam en ik zwierf veel door de bossen en langs het strand. Er waren weinig kinderen om mee te spelen; voor mij was het bedenken van verhalen en schrijven van gedichten als eten en drinken. Ook het verhaal over Tora bestond allang, maar ik had een drukke baan in het onderwijs, drie kinderen en de gedachte aan publikatie kwam gewoon niet in me op. Tot ik een droom kreeg die mij vertelde dat ik het verhaal van Tora af moest maken. Als door een koorts bevangen, begon ik op de enige vrije plek die er was, achter de wasmachine, te schrijven. Om mij heen klonk de teenagersmuziek van mijn dochters, maar ik hoorde alleen de cadans van de wasmachine en schreef. Toen ik met dat boek die prestigieuze literaire prijs kreeg, kon ik van verbazing en schrik aan journalisten niet eens meer mijn eigen naam zeggen. Ik wist eenvoudigweg niet meer hoe ik heette!

Dromen

H*erbjørg Wassmo is één van de meest gelezen auteurs van Noorwegen. Haar boeken worden in alle landen van Europa vertaald, maar haar bescheidenheid is niet verdwenen. Wassmo heeft donker haar, dat kontrasteert met haar uitzonderlijk lichte ogen. Ze spreekt langzaam en neemt alle tijd voor haar antwoorden. Haar verhalen gaan over taaie vrouwen die met de nodige veerkracht de catastrofes in hun leven te lijf gaan. Tora is een moffenkind en door haar pleegvader sexueel misbruikt, Dina gaat gebukt onder een hevig schuldgevoel omdat ze als vijfjarig meisje de dood van haar moeder veroorzaakte. Haar roman,* Het boek Dina, *die nu ook in het Nederland is verschenen, dompelt je onder in een mysterieuze wereld, maar geeft tegelijkertijd een fel realistisch beeld van het leven in de Noordelijke kuststreken van Noorwegen aan het begin van de 19e eeuw.*

Het verhaal is voortgekomen uit een droom, eigenlijk een nachtmerrie, waarin ik vastgebonden op een slede in een ravijn stortte. In duidelijke beelden zag ik aan de rand van de afgrond boven op de rotsen een vrouw staan. Die vrouw was Dina. Ik werd wakker van mijn eigen stem die riep: ‘Dit ben ik niet. Toen begreep ik dat degene op de slee een man was.’

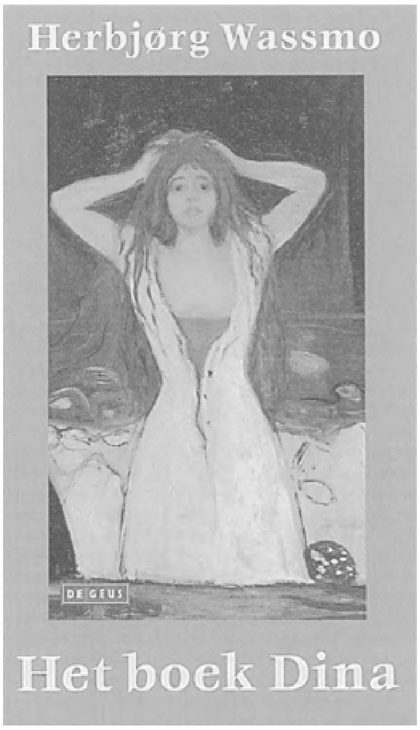
Wassmo hecht grote waarde aan haar dromen. In de ijzersterke openingsscène van de roman be-

schrijft ze de droom bijna woordelijk. We zien Dina Grønelv die haar veel oudere echtgenoot Jacob, een vriend van haar vader aan wie ze is uitgehuwelijkt, vermoordt door hem van de rotsen af te duwen. Dina doet het voorkomen als een ongeluk en erft zijn landgoed. Ze is een sterke persoonlijkheid die zich niets aantrekt van conventies. Zonder besef van regels stelt ze haar eigen wetten. Ze kleedt zich als een kerel, rookt sigaren en gebruikt haar sexuele aantrekkingskracht om mannen aan zich te binden. En ze is gevaarlijk.

Dina's eenzaamheid maakt haar gevaarlijk voor de anderen. Doordat haar moeder door haar toedoen gestorven is, wordt ze door de vader verstoten. Ze moet in de keuken eten en zwerft de hele dag buiten. Ze is jarenlang met stomheid geslagen en kan er met niemand over praten. Het is het grote verraad van de volwassenen aan kinderen die altijd eerlijk en onschuldig zijn omdat ze hun handelingen nog niet bewust kunnen overdenken. Ik wil laten zien hoe gevaarlijk het is een mens zo alleen met zijn verdriet en schuldgevoelens te laten zitten. De kokende woede over het verraad moét eruit. Als Dina niet in staat is te praten, kan ze alleen nog maar handelen.

Eigen regels

W*assmo is niet erg tevreden met de omslag van het boek: het schilderij dat Edward Munch maakte van zijn minnares Ada Chrog. 'Het is Dina niet', zegt ze. 'En het vult te veel het beeld in van Dina en vernietigt de fantasie van de lezer.' De schrijfster deed veel historisch onderzoek voor haar roman. In realistische beschrijvingen en met evocatieve beelden weet ze die grotendeels nog middeleeuwse samenleving prachtig op te roepen. Zoals in de beschrijving van het washuis waar het vreselijke ongeluk met Dina's moeder Hjertrud plaatsvindt:*



Dina ging op een dag vlak voor Kerstmis met haar moeder mee naar het washuis. Het was grote wasdag. Er waren vier vrouwen aan het werk, plus een jongen om het water aan te dragen. De emmers werden met brokken ijs erin binnengedragen en met een vrolijk geplons in de grote tonnen vlak naast de deur gekieperd. Daarna werd alles in de pot gesmolten. De stoom lag als avondmist in het vertrek. De vrouwen hadden alleen hun hemdjes aan, en losgeknoopte lijfjes. Blote voeten in klompen, en opgerolde mouwen. Hun handen waren rood als pas gevilde biggetjes. Ze zwaaiden en spetterden en gebaarden. Hun gezichten zwollen op onder de strakke hoofddoeken. Het zweet liep in stralen over hun wangen en hals. Verzamelde zich in een beekbedding

> tussen hun borsten en verdween in de vochtige kleren, op weg naar het onderaardse. Dina klemde haar kleine handen om de hendel. Om te weten hoe dat voelde. In een flits zag Hjertrud het gevaar, en snelde toe. De straal trof met doelgerichte precisie eerst haar gezicht en borst. Vormde toen snel verzengende rivieren die over de rest van haar arme lichaam stroomden. Van alle kanten kwamen ze aanrennen. Rukten Hjertrud de kleren van het lijf. Dina bevond zich midden in de flakkerende, dampende beelden. Die haar vertelden dat huid en grote stukken verschroeid vlees de met zeepsop doordrenkte kleren volgden.

Net als de Victoriaans filmheldin in Jane Campions film The piano *is Dina tijdenlang stom en alleen in staat via muziek en sex haar emoties te uiten. Ze is getraumatiseerd en Hjertruds afschuwelijk verminkte gezicht, dat steeds opdoemt, is een metafoor voor het emotionele leven van haar dochter. Ze groeit op als een woordeloos, eenzaam en onhandelbaar kind. De enige die contact met haar krijgt, is de huisleraar die haar cello en piano leert spelen. Hij neemt de schuldenlast een beetje van haar af. Eenmaal met Jacob getrouwd, ontpopt ze zich als een onverzadigbare vrouw die in het liefdesspel de teugels in handen neemt en voor wie elke schaamtegevoel vreemd is:*

> En Dina was genadeloos. Spaarde hem niet. Af en toe voelde hij zich een dekhengst wiens eigenaar tegelijkertijd ook de te dekken merrie was. Hij stortte zich zo vaak als hij kon in de afgrond. Maar zij was onverzadigbaar en onvermoeibaar. Schrok niet terug voor de meest waanzinnige standen en bewegingen.

Is sexualiteit het middel voor vrouwen zich te bevrijden?

Sexualiteit is een kracht die gebruikt kan worden om bepaalde dingen voor elkaar te krijgen. Maar het is één van de wapens om zaken een richting op te sturen. Ik schrijf boeken over vrouwen die hun eigen regels stellen. Ik ben gefascineerd door mensen die desnoods met geweld wetten breken. Mijn verhalen zijn vragen naar waar die woede of kracht vandaan komt, wat er achter zit. Is gewelddadigheid bijvoorbeeld iets dat van binnenuit komt of van buitenaf. In mijn boeken wil ik die vraag stellen maar geen antwoord geven. Ik geloof niet in een absolute waarheid. Laat de lezer er maar over nadenken, dat is al veel.

Is het wel geloofwaardig zo'n vrijgevochten vrouw in die tijd?

Vrouwen als Dina bestonden er in het negentiende-eeuwse Noorwegen juist veel. Althans in de bovenlaag van de bevolking. Dina's handelspost en pleisterplaats Reisnes ligt ten noorden van Narvik. Het is een kustgebied, ingeklemd tussen steile bergen en de zee. Er was nauwelijks landbouw en het belangrijkste bestaansmiddel was vis. In die kuststreken speelden vrouwen eeuwenlang economisch een belangrijke rol omdat de kooplieden, rijk geworden door de visexport, vaak jong op zee stierven. Hun echtgenotes moesten het beheer over de schepen, het goederentransport en de landerijen overnemen. Dat deden ze met veel succes, vooral omdat ze sociaal vaardiger waren dan de stugge mannen. Niet zelden namen die weduwen er een jonge minnaar bij.

Sterke vrouwelijke personages

D*it is zeker van invloed geweest op de Noorse traditie van sterke vrouwelijke personages in de literatuur. In de IJslandse-Noorse sagen als de Njalsaga maken de vrouwen het de mannen moeilijk en ook in het werk van Hendrik Ibsen (Nora in* Het poppenhuis, *1879) en Knut Hamsun (Inger in* Hoe het groeide, *1917) spelen krachtige, levenslustige vrouwen die het heft in eigen hand nemen, een grote rol. Wassmo noemt Knut Hamsun ook als één van haar favoriete schrijvers. Dina is als personage verbonden aan het ruige kustlandschap wat de schrijfster laat terugkomen in de beeldspraak. 'De vrouw was achttien jaar. Had ogen zo oud als de rotsen.'* Het boek Dina *is een voortzetting van die eeuwenoude Noorse literaire traditie.*

Dina is in een bepaald opzicht vrij, maar aan de andere kant door schuldgevoel gebonden aan het verleden, aan de moeder. Ze is door

schuld en straf geobsedeerd. En natuurlijk door verraad. Als ze door degenen die ze liefheeft verraden wordt, is ze gevaarlijk. Dina heeft een grote bezitsdrang en wil haar geliefden meetrekken in de dood, in de wereld van haar dode moeder. Het gaat mij er om te laten zien waar haar wreedheid vandaan komt, te laten zien dat ze ook als volwassene het verraden kind blijft. Ouders zijn niet zelden de vijanden van hun kinderen. Kinderen herhalen de gewelddadige traditie van hun ouders en zo blijft de cirkel van de tragiek van het grote verraad maar doordraaien. Zijn we niet allemaal verraden kinderen?

Haar wreedheid maakt haar niet sympatiek. Waarom zo'n onsympathiek verhaalpersonage? Het antwoord is onthullend.

Ik was bang voor haar. Ik zei: ‘Dat moet je niet doen.’ Maar ze luisterde niet naar mij. Ze maakt haar eigen regels. Dina speelde steeds piano, maar ik kreeg geen contact met haar. Ze wilde niet met me communiceren. Tot ze op een dag zei: ‘Schrijf op!’ Wat ze me citeerde, waren poëtische stukken die ik letterlijk zo in het boek heb opgenomen. Ik wist opeens dat ze een dichter was en dat ik haar gedachten op deze manier in het verhaal moest opnemen. Ze wilde wel met de lezer praten maar niet met mij.

Wassmo kijkt me met haar lichtgroene ogen aan en is bloedserieus. Uit niets blijkt dat ze dit ironisch bedoelt. Haar krachtige personage leidt tijdens het schrijfproces blijkbaar een geheel eigen leven. De passages van Dina staan los van de verhalende tekst en worden ingeleid met de woorden ‘Ik ben Dina.’ Ze zijn cursief gedrukt en in tegenstelling tot de lopende tekst staan ze in de tegenwoordige tijd. In dromerige, lyrische bewoordingen geven ze haar innerlijke wereld weer:

> Ik ben Dina. Die wakker wordt van de kreten. Ze zitten in mijn hoofd. Soms vreten ze aan mijn lichaam. Het beeld van Hjertrud is uiteengespat. Als een opengereten schapemaag. Haar gezicht bestaat alleen uit kreten, waardoor alles naar buiten komt.

Ze geven de roman iets heel eigens en mysterieus dat moeilijk te benoemen is. Dina praat met de doden die voor haar nog net zo aanwezig zijn als de levenden. Ze zoekt haar moeder op, haar steun en toeverlaat, of ze schuift Jacob opzij als hij wat al te opdringerig uit de muur te voorschijn komt:

> Ik ben Dina. Ik houd niet van frambozen. Je kunt ze plukken in de bosjes achter het voorraadhuis, waar vroeger het washuis stond. Zulke bosjes doen meer pijn dan brandnetels. Hjertrud staat midden in het ven, waar de waterlelies drijven. Ik ga het water in, naar haar toe. Dan verdwijnt ze. In het begin krijg ik veel water binnen, dan voel ik dat ze mij vasthoudt, zodat ik blijf drijven. Nu kan ik zomaar het water en de zee inlopen en drijven, omdat ze mij vasthoudt.

Bijbelcitaten

E*en derde laag vormen de verhalen uit het Oude Testament. Boven elk hoofdstuk staan bijbelcitaten die zich laten lezen als vooruitwijzingen of commentaren op het verhaal.*

Is de Bijbel een literaire inspiratiebron?

De Bijbel is het mooiste boek dat ik ken. Alles wat menselijk is, zit er in. Leugens, dromen, wreedheid, geweld, wetten, regels, erotiek, alles! De droge manier van vertellen - de meest wrede scènes worden in korte, droge zinnetjes beschreven - maakt het voor mij tot literatuur. Het is Gods woord, maar juist door de orale overlevering is het een echt produkt van mensen met alle fouten die ze maken.

> Ik ben Dina. In Hjertruds boek staat dat Job zich afvraagt hoe God zo streng kan zijn tegen de mensen, die zon kort en onrustig leven hebben. Job heeft zoveel te dragen. Hij begrijpt niet dat God de rechtvaardigen straft, maar de goddelozen vergeet. Job gebruikt veel tijd en kracht om over zijn lot na te denken. Hier lopen ze van muur tot muur met hun wonden. Niet iedereen maakt er evenveel ophef van als Job.

Dina voert met de zwarte bijbel van haar moeder een innerlijke dialoog. Voor haar gelden de oud-

testamentaire wetten van schuld en straf, van 'oog om oog, en tand om tand. Verraad wordt hard gestraft.

Herbjørg Wassmo (foto: Liesbeth Kuipers)

Opgeslagen verhalen

I*n* Het boek Dina *zijn op deze manier drie verhalen door elkaar heen geweven: het verhaal van het Oude Testament, het ik-verhaal van Dina en de vertellerstekst met alle gebeurtenissen en handelingen. De roman is een compilatie van verschillende tekstsoorten, ieder met een eigen toon, die thematisch in elkaar grijpen. Wassmo schuwt het melodramatische effekt niet; de dramatische gebeurtenissen volgen elkaar vaak in hoog tempo op en de beeldspraak en het bloemrijke taalgebruik zijn soms bij het kitscherige af. Daarmee doorbreekt ze de realistische verteltraditie en plaatst ze zich in de postmoderne traditie waarin verschillende literaire genres naast elkaar bestaan binnen een samenspel van literaire tekstsoorten.*

Ik schrijf alleen voor mezelf. Ik heb geen speciale lezer voor ogen. Als ik niet voor mezelf schrijven kan, kan ik niet schrijven voor een ander. Een feministische schrijver voel ik me zeker niet. Ik schrijf ook over mannen. *(Het vervolg op* Het boek Dina, *dat inmiddels al in Noorwegen is verschenen, gaat over haar zoon Benjamin.)*

Literatuur bestaat uit verhalen over de menselijke natuur, over gevoelens en ik zou me als feministisch schrijver te veel beperken. Mijn werk is niet echt te plaatsen binnen een literaire traditie. Ik gebruik mijn intuïtie en onderbewustzijn en ben beïnvloed door de Noorse sagen en moderne literatuur, maar ook door de verhalen die mijn grootmoeder vertelde. Het uiteindelijk opschrijven is bij mij slechts een eindstadium. De verhalen liggen in mij opgeslagen, ik moet ze alleen nog naar boven

halen. Dat gebeurt vaak in een droom. Dan hoor ik stemmen en gezang. Ik zie mijn verhaalfiguren altijd duidelijk in beelden en kleuren voor me en ze zijn op dat moment reeëler dan de werkelijkheid om me heen. Ik schrijf vaak 's nachts en tijdens het schrijfproces kan ik geen mens om me heen velen. Ze vernietigen dat hele subtiele kaartspel dat de fictieve wereld van een roman is.

We praten over de waarde die ze hecht aan dromen. Als ik vertel dat ik wel droom, maar me die dromen 's morgens niet meer herinner, lacht ze even en zegt dat haar verhaalpersonages dat ook altijd zeggen. 'Dan wil je ze niet kennen.' Een beetje bedremmeld

vraag ik hoe ze dat dan doet en of je het herinneren van dromen kunt oefenen. Schrijft ze ze bijvoorbeeld meteen op als ze wakker wordt? Nee, ze onthoudt ze gewoon en ze kan me geen remedie bieden voor mijn vergeetachtigheid.

Mensen verliezen zich tegenwoordig veel te veel in allerlei technische vernieuwingen. Ze denken machines te moeten zijn, altijd beschaafd, aardig en efficiënt. Dan vergeten ze dat we menselijke wezens zijn van vlees en bloed en moeten uitkijken niet onze ziel te verliezen. In Noorwegen is het aantal zelfmoorden onder jongeren enorm toegenomen. Hoe komt dat? Omdat ze maatschappelijk weinig kansen hebben. Het wordt steeds moeilijker aan universiteiten of hogescholen een opleiding te krijgen waardoor er onder de minder bedeelden veel eenzaamheid en leegte is.

Dina 's innerlijke wereld van stomheid, zwijgen en roerloosheid staat tegenover de uiterlijke wereld van geluiden, bewegingen en handelingen. Het is een metafoor voor de moderne handelende mens die soms vergeet dat er ook nog een binnenwereld is van gedachten en overpeinzing. ‘Als ik niet zou kunnen schrijven’, zegt Wassmo, ‘zou ik ook gevaarlijk worden.’

Robert-Henk Zuidinga
Bewegingen in de marge van de werkelijkheid
Waarheid en verdichting in het werk van A.F.Th. van der Heijden

Waar bij veel auteurs meestal goed duidelijk is dat zij de werkelijkheid verlaten hebben voor het fantastische, is die overgang bij A.F.Th. van der Heijden, die de naam heeft aan een realistisch en grotendeels autobiografisch oeuvre te werken, vaak vaag. Op tal van punten in zijn werk gaat hij tijdens het vertellen tamelijk naadloos van de werkelijkheid over naar het onbestaanbare en neemt daarna even ongemerkt de draad van de realistische vertelling weer op.

Een mooi maar weing bekend voorbeeld daarvan staat in ‘Schortjesgevels’, een schets van de Amsterdamse woonwijk de Pijp waar Van der Heijden eindjaren '70, begin jaren '80 zelf een poos woonde.

Van der Heijden was er kraker tegen wil en dank; hij trok, na zijn studie in Nijmegen afgebroken te hebben, in bij zijn broer die een etage aan de Van Ostadestraat had betrokken. Hun pogingen om de eigenaar van het pand te achterhalen en hem huur te betalen bleven vruchteloos, waardoor ze, hun goede bedoelingen ten spijt, tot kraken gedoemd waren. Het betreffende pand. Van Ostadestraat 209, is gesloopt en door onappetijtelijke nieuwbouw vervangen. Van der Heijden heeft eens gereconstrueerd dat dit hetzelfde pand geweest moet zijn als dat waar Piet Bakker, schrijver van onder meer *Ciske de Rat* en van *Jeugd in de Pijp* (1946), gewoond heeft. In ‘Schortjesgevels’ - de titel slaat op de ‘niet veel meer dan flinterdunne voorgevels (“schortjesgevels”), het enige dat destijds door architecten werd ontworpen. Achter deze façade: bordkartonnen hokjes, in de vorige eeuw zonder ontwerp opgetrokken door de werknemers, op lukrake aanwijzingen van de aannemer’ - geeft hij een weinig opwekkend beeld van de Pijp. Als hij begint over de overlast van geparkeerde auto's in de smalle straten, verlaat hij van het ene woord op het andere de werkelijkheid en keert daar na een aanschouwelijk, maar gefantaseerd beeld weer net zo makkelijk in terug:

> De Pijp is overbevolkt. Maar meer nog dan door mensen en honden is de Pijp ingenomen door auto's. Ze staan in dubbele rijen geparkeerd van de rooilijn tot ver op straat. Steeds meer mensen met parkeerproblemen takelen hun auto's 's nachts op. Aan hun hijsbalk. Je ziet ze wel zweven in de ochtendmist, voordat ze weer worden neergelaten. Bij lichte bries draaien ze langzaam om hun as, als in een showroom. Laatst, tijdens een zware storm, kwam het tussen twee naast ‘elkaar opgehangen auto's tot een frontale botsing - tien meter boven de grond. Een spookongeluk; de eigenaars lagen in bed en werden hooguit wakker van een vallende bumper. De ring van een koplamp rolde door de stilte van de nacht rinkelend een zijstraat in. Ik ken een huisarts die een kleine, bijna vierkante auto heeft laten ontwerpen, die hij *dwars* kan parkeren.
> Etnisch gezien is de Pijp een liggende toren van Babel. Tegenover mijn woning staat een katholieke kerk, waaruit soms orgelmuziek en koorzang opklinken. Veel vaker is er het jammerend gezang van een Mohammedaanse gebedsoproeper te horen.’[1.]

En de schrijver vervolgt zijn stuk op journalistiek-sociologische toon.

Deze scene krijgt een echo in *Advocaat van de hanen*, als Ernst Quispel door aanhoudend gebel uit zijn slaap gehaald wordt:

> De deur zwaaide open, en op de stoep

> stonden Albert Egberts en de kleine pooier uit de Ferdinand Bol. 'Ernst, we komen je auto schoonmaken,' riep Albert naar boven. 'Kunnen we hem aan de hijsbalk optakelen?'

Lekkende gasmeter

Ook op andere plaatsen in zijn portret van de Pijp maakt Van der Heijden zo'n overstap naar de fictieve werkelijheid:

> Van de deurpost leidt via haken en ogen in de voorgevel een geplastificeerde waslijn naar het kleinste kamertje van mijn verdieping: het zogenaamde gaskamertje. De waslijn eindigt om de ring van een koe-bel, die aan een gordijnkoord van het plafond hangt, pal boven het hoofdeinde van het bed waarin meestal mijn broer ligt te slapen. Op het kamertje bevindt zich de gasmeter, waaruit door onnaspeurbare oorzaken aardgas ontsnapt. Kleine hoeveelheden weliswaar, maar toch voldoende om mijn broer gemiddeld zestien uur per dag op de bodem van een diepe, droomloze slaap gekluisterd te houden. Hij verbruikt meer kubieke meters dan mijn geyser. Opdat hij zich niet al te ongestoord aan die levensgevaarlijke slaap kan overgeven, hebben we die koe-bel boven zijn hoofdkussen bevestigd. Woningnood maakt vindingrijk.

Ook hier overschrijdt de schrijver terloops de grens tussen realiteit en fantasie, en weer terug. Dat hij zijn broer gemiddeld zestien uur per dag door gas bedwelmd laat slapen, zal weinig lezers erg realistisch voorkomen. Door dat beeld in te bedden in tal van gegevens die wel een acceptabel werkelijkheidsgehalte hebben - de waslijn, de koe-bel met gordijnkoord, het slaapkamertje, desgewenst een lekkende gasmeter kunnen allemaal bestaan hebben en hebben wellicht ook bestaan (een vraag aan de auteur volstaat, maar niet alle illusies hoeven verstoord te worden) -, maakt hij de overgangen diffuus.

In een bespreking van *De advocaat van de hanen* wijst Jaap Goedegebuure erop 'hoeveel verder dan de journalist de romancier wel kan gaan: tot in een gebied dat zich onttrekt aan de simplistische tweedeling van realiteit en verbeelding. Van der Heijden weet op een bijzondere manier feiten en fictie met elkaar te vermengen'.[2] Voor de goede orde zij vermeld dat natuurlijk elk literair werk, ook dat van A.F.Th. van der Heijden, een mengeling van fictie en feiten is. Dat maakt het nog niet tot een voorbeeld van fantastische literatuur. Van fantastiek is immers niet het kenmerk dat iets niet zo is, maar wel zo zou kunnen zijn (zoals bij fictie), maar dat het niet zou kunnen gebeuren (behalve op papier).

Goedegebuure raakt mijns inziens de kern van Van der Heijdens bewegingen in de marge van de werkelijkheid: 'Van der Heijden mythologiseert de werkelijkheid, omdat hij er alleen zo iets over kan zeggen dat verder reikt dan een puur sociologische of historiserende constatering.'

Sprookjes van het gewone

I*n een vraaggesprek dat ik met Van der Heijden had bij het verschijnen van zijn jongste boek,* Asbestemming *(1994)*[3.]*, kwam ook dit aspect van zijn werkwijze ter sprake. Van der Heijden zei hierover onder meer:*

Je maakt gebruik van de eenvoudigste voorwerpen, maar je geeft ze net even die draai of vorm of constellatie, waardoor het ook iets anders wordt, waardoor de oorspronkelijke voorwerpen nog wel te herkennen zijn maar ze ook iets totaal anders worden. Dat is ook waar ik naar op zoek ben. Om te voorkomen dat je fantasie zo'n kant opgaat dat je een soort sprookjes gaat schrijven, dat je zelfs begint te aarzelen iemand gewoon een stuk keukengerei in handen te geven - nee, het moet altijd een gouden pluimbal zijn of een scepter. De koningin doet niet haar shawl af, maar zet haar kroon af. Daar heb ik ook altijd voor teruggedeinsd. Wat valt daar nog uit te maken? Die sprookjes zijn al geschreven. Ik probeer juist het sprookje te creëren van een gewone keuken met de gewoonste voorwerpen, maar daar moet je dan wel iets mee doen. Gerard Reve had van degene die toen onze gemeenschappelijke vertaler was enkele van

mijn boeken gekregen en toen hij er in gelezen had, had hij gezegd: ‘Ja, dat kubistisch realisme, dat ligt mij ergens eigenlijk niet.’ Ik moest er erg om lachen toen ik dat hoorde, en later dacht ik: misschien is het zo gek nog niet om dat kubistisch realisme te noemen, want kubisme is natuurlijk helemaal niet realistisch (alleen, het woord realisme past overal bij), maar als hij daarmee bedoelt dat ik steeds om een zaak heen loop om het van alle kanten te bekijken, net zo lang tot het een ander voorwerp is geworden, dan kan ik me daar heel goed in vinden. Iets wordt van alle kanten bekeken en geanalyseerd, maar uit die analyse komt iets anders dan wat we oorspronkelijk ter hand hebben genomen. Ik wil niet zeggen dat dat altijd gebeurt, maar soms als ik een voorwerp in het centrum van de lezers belangstelling wil plaatsen, dan wil het wel eens gebeuren.

Van der Heijden in de Pijp (foto: Bas Brüggen)

Het verbaast me dat het mensen verbaast dat ik jou als fantastisch schrijver noem.

Dat irriteert me ook wel eens, dat mensen over het meer fantastische heen lezen en dan wat sneller lezen om weer bij het herkenbare, het al te herkenbare uit te komen. Juist die mensen zeggen altijd met grote stelligheid: ‘het zijn realistische boeken.’ Dat vind ik niet.

Mensen lezen een boek eenzijdig. Je moet natuurlijk de eerste laag kwijt of de ondergrond, de ondertoon, dat ene realistische en herkenbare verhaal. Maar daarbinnen - anders vind ik ook niet meer spannend om te schrijven - moet van alles gebeuren. Natuurlijk, er zijn visioenen waarvan gewoon duidelijk is: tamelijk realistische man, tamelijk realistische verschijning in het verhaal en wat hij nu bedenkt, ja, dat is een visioen. Maar er moeten ook dingen in gebeuren die maken dat de scheiding wegvalt, zoals wat jij bedoelt met die auto's, opgehesen in de Pijp. Dat bestaat daar niet, is daar ook onbestaanbaar, maar uitgaande van de trekkracht van zo'n touw en zo'n wiel, zou het weer wel kunnen. Er moet een sfeer gecreëerd worden, een nachtelijke sfeer, stil, de lampen hangen een beetje te schommelen aan die kabels boven in de

straat, waardoor zoiets zou kunnen of waardoor iemand zoiets gezien zou kunnen hebben. Hij heeft het misschien niet gezien,

maar hij heeft het geprojecteerd en het was voorstelbaar dat het zo zou gebeuren. Die situaties ga ik nog steeds niet uit de weg. Maar het is jammer dat het zo weinig wordt meeberekend.

Het zit ook in dat hoofdstuk - ik noem het omdat het toevallig ook in de Pijp speelt - op de woning van Quispel boven zijn kantoor, ik meen aan de Kuipersstraat, waar dat hele zogenaamde overdoen van de verkrachting van Zwanet plaatsvindt. Er zijn mensen die keihard zeggen: zo'n hoofdstuk kan ik niet lezen, hoor, zo'n klootzak die nog even een verkrachting moet overdoen. Maar als je dat nou goed leest, dan is dat een grote droomtoestand, één groot uitspelen van misverstand van twee kanten. Niemand weet uiteindelijk meer waar hij aan toe is en de lezer nog wel het minst. Als iemand daar dan plompverloren uit concludeert: moet ik nog sympathie hebben met die hoofdpersoon, want die doet een verkrachting over, protesteer ik. Nee, voor iedereen is absoluut onduidelijk wat daar gebeurt. Hooguit kan Quispel later, als zijn geest weer wat meer op orde is, tot de conclusie komen dat hij iets onvergeeflijks heeft gedaan, dat er wel degelijk sprake was van een verkrachting en niet alleen een spelletje van dat meisje om zijn zinnen te prikkelen.

Het valt me op dat jij het visioenen noemt

Ja, maar ik onderscheid dat niet echt van fantasieën. Misschien dat het woord visioen een passievere toeschouwer suggereert dan fantasie. Fantasie, daar zit iets actiefs in, visioen is meer iets watje overvalt. Je moet er wel open voor staan, maar toch wat je overvalt. Fantasie kun je als werktuig hanteren, bijvoorbeeld om tot seksuele bevrediging te komen, maar dat heeft iets actiefs. Het heeft een grotere oproepbaarheid, zou je kunnen zeggen. Een visioen is een explosie. Maar goed, visioenen zijn ook wel weer af te dwingen. Ik besef dat ik daar een nuanceverschil tussen aanbreng. Een visioen is bij de seksuele fantasie de absolute staat van genade, zou je kunnen zeggen. En met fantasieën in allerlei gradaties moeten de minder bedeelden zich behelpen. Ik ben me ervan bewust dat ik eerder het woord visioen dan fantasie zou gebruiken. Maar ik heb ook een beetje een hekel gekregen aan het woord fantasie, althans het woord fantasie bij uitbreiding. Omdat de vraag van veel lezers altijd is: ja, het is allemaal autobiografisch wat u schrijft, maar gaat u ook wel eens over op de fantasie?

Namenspel

Een tweede manier waarop Van der Heijden de grens tussen reële en fictieve werkelijkheid aan ons zicht onttrekt - een manier die ik overigens niet tot de fantastiek zou willen rekenen -, is zijn spel met namen: van personen, straten, cafés, winkels wordt vaak de naam veranderd, maar zodanig dat de oorsprong herkenbaar blijft.

Naar voorbeelden hoeft in zijn werk niet met een loep gezocht te worden. In *De Gevarendriehoek* komt kantoorboekhandel *Heers* voor, die in Geldrop gewoon Daams heet, de dienstklopper *Propers* heette in het echt *Rijnders* en in de *Lynxstraat* herkent men de *Poemastraat.* Maar bij dat eenvoudig namenspel blijft het niet; de grens tussen waar en waan moet niet getrokken, maar vervaagd worden en dus worden in één adem een echte en een fictieve naam genoemd. *Weerborstels*, het

Boekenweekgeschenk van 1992, begint met een voor velen ongetwijfeld zeer herkenbaar beeld: ‘een hele rits verloren kinderschoentjes [...], allemaal zo tussen maatje 27 en 38’. Het zijn de schoenen van kinderen die, in het begin van de televisietijd op woensdag- en zatermiddag t.v. kwamen kijken bij de enige familie in de straat die al een toestel had. Alleen keken wij toen naar Jeugdjournaal De Verrekijker en niet, zoals in *Weerborstels*, naar *De Telescoop.* Maar behalve naar *De Telescoop* keek de kleine Albert Egberts ook ‘naar Indra Kamadjojo met zijn hertje Kantjil’, en die heetten wel degelijk zo.

Dit spel kan Van der Heijden niet subtiel genoeg gespeeld worden. Een fraai voorbeeld is te vinden in *Advocaat van de hanen.* De hoofdpersoon. Ernst Quispel, woont aan de Kloveniersburgwal (waar ook Van der Heijden gewoond heeft). Hij verhuist naar een woning ‘in de Concertgebouwbuurt’ en wel ‘op de vierde en hoogste verdieping van een

groot gebouw aan de Van Wassenaarstraat'. Amsterdam kent geen Van Wassenaars traat, wel de Jacob Obrechtstraat, de straat waar Van der Heijden van 'De Kloov' naartoe verhuisde. Net als naar Obrecht (1450-1505) had ook naar graaf Unico van Wassenaer (1692-1766) een straat in de componistenbuurt genoemd kunnen worden. De Kloveniersburgwal wordt dus wel, de Jacob Obrechtstraat niet met name genoemd.[4.]

Een nog verfijnder verwarring van feit en fictie is te vinden in het begin van *Asbestemming.* Daarin neemt de hoofdpersoon plaats op een caféterras dat nauwkeurig (in Amsterdam) gesitueerd wordt: 'Ongetwijfeld zijn het de blauwe blazers die er voor zorgen dat de Heisteeg die komend van het Singel op het Spui uitmondt, een strenge waterscheiding vormt tussen de caféterrassen van Hoppe en De Z.' Men hoeft niet bijzonder goed thuis te zijn in het werk van Van der Heijden noch in het Amsterdamse uitgaansleven om uit *De Z.* Café De Zwart te distilleren.

Maar zoals gezegd valt dit procédé niet onder fantastiek. Het draagt echter wel, en misschien nog wel in sterkere mate dan de ogenschijnlijk terloopse uitstapjes naar het onbestaanbare, bij aan het creëren van een sfeer van lichte vervreemding: wat gebeurt er, gebeurt het wel echt, is het wel wat het lijkt, kan dit en zo niet, waarom staat het er dan?

Het houd je als lezer wel bij de les.

Eindnoten:

1. 'Schortjesgevels', *De Pijp. Quartier Latin van Amsterdam*, p. 107-177. Uitgeverij René de Milliano, Amsterdam, 1991. Het stuk verscheen eerder in 1981 in Avenue.
2. Jaap Goedegebuure, 'Koning Midas in het fin de siècle'. HP/De Tijd, 7-12-1990.
3. Het vraaggesprek verscheen in Penthouse, december 1994. Het hier geciteerde deel van het gesprek is niet eerder in druk verschenen.
4. In mijn column 'Taal in letteren', verderop in dit blad, wordt *Advocaat van de hanen* nader bekeken op dit spel tussen realiteit en fictie.

Ingrid Hoogervorst

Mijn verhalen gaan over dat deel van de werkelijkheid dat niét uitkomt

In gesprek met Tomas Lieske

Tomas Lieske is dichter, essayist en prozaschrijver. In 1992 maakte hij zijn prozadebuut met de verhalenbundel 'Oorlogstuinen', die direkt uit de lange, epische gedichten die hij eerder publiceerde, lijkt voortgekomen. In de zes verhalen uit 'Oorlogstuinen' nemen de hoofdpersonen hun toevlucht tot de wereld van de droom en fantasie als de werkelijkheid hen dreigt te vermorzelen. Lieske kreeg er in 1993 de Geertjan Lubberhuizenprijs voor. In zijn vorig jaar verschenen roman 'Nachtkwartier' wordt de geschiedenis verteld van Michael Günesj, de laatste telg van een Turks-Nederlandse familie. Het boek begint als een familiekroniek, maar verandert al snel in een fantastisch verhaal waarin verbeelding en werkelijkheid in elkaar overlopen.

Tomas Lieske is geboren in Den Haag, in 1943, maar woont al jarenlang in Leiden. Hij was docent Nederlands aan een Montessorischool toen hij met schrijven begon. Tegenwoordig is hij redacteur van het literaire tijdschrift Tirade waarin hij poëziekronieken schrijft. In 1987 debuteerde hij met een Haags georiënteerde dichtbundel *De IJsgeneraals.* Daarna verscheen *Een hoofd in de toendra* (essays, 1989) en in hetzelfde jaar de dichtbundel *Een tijger onderweg.* Na de verhalenbundel *Oorlogstuinen*, verscheen er in 1993 nog *Grondheer* (gedichten). En dan nu de lijvige roman *Nachtkwartier.*

Eigen stem

H*oe is de overgang van dichter naar prozaïst tot stand gekomen?*

Ik schreef al langer proza. Ik heb in totaal wel zo'n zes romans geschreven, maar daar ben ik mee gestopt. De verhalen bevielen me niet omdat ik ze niet goed genoeg vond. In 1983 besloot ik alleen nog gedichten te schrijven. Dat was een bevrijding. Dat ik uiteindelijk toch weer aan een roman ben begonnen, komt min of meer omdat die voortvloeide uit een verhaal dat weer uit mijn poëzie is voortgekomen. Mijn gedichten hadden toch al een duidelijk verhaal in zich en overschreden meestal de lengte van een bladzijde. Gesteund door het idee dat mijn gedichten anders waren dan wat al overal te lezen was, ben ik opnieuw begonnen met het schrijven van verhalen.

Wat had je dan bereikt met het schrijven van die gedichten?

Misschien een eigen stem. Niet een bewonderd schrijver naschrijven, of een boek schrijven om zonodig een boek te moeten schrijven, maar met iets nieuws komen, iets anders dan wat er al ligt. Ik zou niet weten met welk werk mijn gedichten overeenkomen. Orginaliteit vind ik inderdaad heel belangrijk.

Hoe zou je je eigen stem of stijl beschrijven?

Dat zou ik niet kunnen omschrijven.... Misschien een woordrijke, beeldende, poëtische stijl van schrijven. Om een sfeer te creëren die past bij die verhalen. Bijna al mijn verhalen gaan over het verschil tussen de werkelijkheid en de verbeelding. Op het moment dat je de verbeelding een rol laat spelen kun je afwijken van een zakelijke, beschrijvende stijl van schrijven. Doordat die stijl bloemrijker is van taal roepen mijn verhalen een mysterieuze sfeer op. Maar ik ben me er heel goed van bewust dat die stijl is gebonden aan een zeke-

re lengte. Het beschrijven van tegen het mysterie aanliggende gebeurtenissen kan wel in een kort verhaal, maar zou je met dezelfde soort erupties en overgangen uitdijen naar tweehonderd bladzijden dan mislukt het.

Tomas Lieske (foto: Loek Muntz)

Trekvogels

L*ieske praat langzaam. Hij formuleert zijn antwoorden op de vragen behoedzaam. Ons gesprek vindt plaats in de werk- annex woonkamer van zijn huis in Leiden. Aan de wand achter het bureau hangen veren van verschillende vogelsoorten. Ze zijn met veel precisie onder elkaar aan de witte muur vastgeprikt. Dat Tomas Lieske een vogelliefhebber is, blijkt niet alleen uit zijn wandversiering maar ook uit zijn literaire werk. Zowel in het titelverhaal van* Oorlogstuinen *als in* Nachtkwartier *spelen ooievaars een belangrijke rol.*

Vogels fascineren me, met name ooievaars omdat het trekvogels zijn. Die fascinatie kan ik gebruiken bij het beschrijven van iets. Van belang is voor mij in hoeverre ik er in geslaagd ben de ooievaars een deel te laten worden van mijn roman. Het zijn dieren met een sterke symbolische betekenis. Een ooievaar is een geluksbrenger en vruchtbaarheidssymbool. Maar wat mij fascineert is hun vreemde vorm van trekken. Ergens in Midden-Duitsland ligt een streepje dat de scheidingslijn vormt tussen de west- en oosttrekkende ooievaars. Alle ooievaars die ten westen van dat streepje nestelen, trekken over Spanje naar Afrika. De oost-ooievaars, die in Polen, de Balkanlanden,

Oost-Duitsland, Roemenië, Turkije huizen, gaan over Oost-Turkije via de Rode Zee naar Afrika. Ze kiezen die route omdat ze de pest aan water hebben. De zee geeft de richting aan, maar ze pakken de kustlijn en gaan er niet overheen. De scheiding tussen die twee soorten zit gewoon in hun hoofd. Dat maakt ze zó tot een symbool van wat ik in *Nachtkwartier* wilde laten zien: trekken, ergens terecht komen, dan maar proberen opnieuw een nest te bouwen.

De motoriek van Lieskes verhalen en gedichten is het mythologiseren van het gewone. De 'oorlogstuinen' in het gelijknamige verhaal zijn de ruïnes achter het huis waar de plaatselijke jeugd na de bevrijding de oorlog tussen het puin van de kapotgeschoten huizen nog eens dunnetjes overdoet. Het jongetje dat het verhaal als volwassene in de vorm van een jeugdherinnering vertelt, doet hier ook aan mee, samen met zijn Duitse pleegzusje. Het katholieke gezin nam in de oorlogsjaren een weinig standvastige houding aan en om van hun schuldgevoel af te komen hebben ze het 'meisje dat zoveel ellende heeft meegemaakt' in huis genomen. Het kind praat in haar slaap over de afgebrande zwartgeblakerde stad en haar dode vader en moeder die ze daar achterliet. Niet voor niets blijkt ze in het oorlogsspel tussen de ruïnes veel feller en agressiever dan de jongens. Met haar komst dringt als het ware een stukje van de échte oorlog het kinderspel binnen en dat blijft niet zonder gevolgen. Het jongetje is er getuige van hoe het meisje door de drie oudste jongens vastgebonden wordt en verkracht. Het advies van de dokter aan de ouders luidt er nooit meer over te praten: 'De moeder leeft nog nietwaar! Als ze teruggaat, moet u haar maar niet inlichten. Dat zou misverstanden in het leven roepen. Die mensen daar hebben het ook niet gemakkelijk.'

Alhoewel de verhaalgebeurtenissen een realistisch karakter hebben, roept het geheel een onmiskenbare mystieke sfeer op. Vooral het begin bevat sterke associaties met Noorse mythen van aan de kust levende volkeren. Dat zit hem in zinnetjes als: 'Wij sliepen onder de huiden van geiten en schapen. Die van de schapen stonken maar waren heerlijk warm. Geitehuiden waren droog en en vielen sterk uit. Ze veroorzaakten een enorme jeuk.' De ooievaars horen bij dit kustlandschap. Het jongetje voelt zich sterk verbonden met de vogels ('De ooievaars hoorden bij ons') en hij beschouwt hun overvliegen tegen het eind van de winter als 'de jaarlijkse vlucht van de zielen van de gesneuvelden'. De jongens schieten met pijl en boog op alles wat beweegt en vliegt, behalve op de ooievaars.

> Voor de ooievaars hadden wij een groot ontzag. Hun anonimiteit in die geweldige groep moest gewaarborgd blijven. Zou er een individu door onze schuld stervend naar beneden suizen, de poten en de vleugels slap omlaag zoals we wel eens gezien hadden, dan zou de toorn van de overmacht zich tegen ons keren. Wij kenden het te goed, de scherpte van de snavel, de robuustheid waarmee de poten smal maar geenszins breekbaar, in het verenpak gestoken zaten, de agressiviteit van de dieren en de verraderlijke snelheid waarmee ze opereerden.

De ooievaars symboliseren in het verhaal de agressieve, mannelijke seksualiteit. Machteloos aanschouwt de verteller het wrede spel van een stel jonge ooievaars met een katje - een vooruitwijzing naar de verkrachting van het pleegzusje dat hij vanuit

zijn schuilplaats even machteloos en gefascineerd toeziet. Twee weken nadat ze definitief vertrokken is naar Duitsland komt het bericht dat de ooievaars een andere route zouden kiezen voor hun grote trek naar het noorden.

Buitenstaander

D*e trek van de onoverwinnelijke, hautaine, witte schare van engelen en aartsengelen van zuid naar noord bepaalde ook de route die de 31-jarige Michael Günesj, hoofdpersoon in* Nachtkwartier *aflegt. Hij is de laatste telg van een Turks-Nederlandse familie die door een verplichte deelname aan een militaire missie in Ankara belandt. Hier besluit hij een reis naar Oost-Turkije te ondernemen, naar het land van zijn voorvaderen dat hij zelf nooit heeft gezien.*

> Dan liever zelf een ooievaar, dacht Michael en hij vloog op en vertrok. Alleen. Te vroeg. Zonder een nest te bouwen, zonder te wachten op de linies in het najaar. Hij verdwaalde niet want hij vloog recht-

> streeks naar de zon en bereikte die na vele dagen. Hij maakte een grote cirkel om de vuurbol heen en hij bleef cirkelen. Niet alleen de randen van zijn vleugels werden zwart, hij werd een donkere, zwarte ooivaar, onherkenbaar voor anderen.

Nachtkwartier *is het verslag van Michaels slopend vervreemdingsproces. Om de oorzaken hiervoor duidelijk te maken, opent het boek met een uitgebreide familiegeschiedenis. Michaels grootvader was een Christen in een moslimcultuur. Hij is een Turkse katholiek die het onder druk van het opkomend nationalisme in Turkije heel moeilijk krijgt. Rond 1900 verlaat hij daarom zijn handelshuis in Istanbul om zich te vestigen in Den Haag. Van gastarbeiders met alle sociale problemen van dien is nog geen sprake en hij bouwt hier een nieuw bestaan op. Zijn zoon trouwt met een Nederlandse vrouw die ook een buitenstaander is en dat is de tweede oorzaak van Michaels onthechting. Het is een stugge Friezin die direkt na de geboorte door haar vader, een arme Friese houthakker, in een pleeggezin is ondergebracht. Zij groeit op in dit welvarende Groningse koopmansmilieu en krijgt pas op haar achttiende te horen dat haar ouders haar ouders niet zijn. Geschokt door dit verraad loopt ze het huis om nooit meer terug te keren. Het zijn deze twee uitvoerige gedocumenteerde familiegeschiedenissen die de pijlers vormen van Michaels vervreemding.*

J*e boek opent met een beeld van een ooievaarsnest dat in elkaar stort, afbrokkelt en uiteindelijk naar beneden valt. Symbool voor de wijze waarop Michaels bestaan ineen stort na zijn fatale reis naar het land van zijn grootvader. Wat zoekt Michael in Turkije?*

Michael is een gespleten persoonlijkheid. Hij staat met zijn ene been in de Westerse cultuur en met het andere in de Oosterse. Hij spreekt geen woord Turks, voelt zich helemaal Westerling, maar eenmaal in Turkije beland, breekt hem dit op. Hij blijkt meer Turk dan hij dacht. Het feit dat hij zich volgens Westerse traditie heeft laten steriliseren toen zijn vrouw en hij besloten geen kinderen te willen, maakt hem in Turkse ogen belachelijk. In zijn dromen en verlangens gaan vrouw en kinderen een steeds belangrijkere rol spelen. Door die dubbele identiteit komen werkelijkheid en verbeelding op gespannen voet met elkaar te staan.

Heb je een bepaalde binding met Turkije?

Nee, ik ben er één keer geweest voor dit boek, maar ik ben geen kenner van de Turkse cultuur. Eerlijk gezegd wilde ik ook geen Turks leren spreken of me in dat land verdiepen omdat mijn hoofdpersoon Michael er ook als een buitenstaander rondloopt. Ik heb me helemaal in zijn gedachten verplaatst en de reis gemaakt die hij onderneemt. De desolate sfeer, de verbrokkelde huizen en dreigende oorlogsstemming heb ik toen sterk ervaren.

Waarom een verhaal over een Turkse Nederlander?

Deze roman is begonnen als een verhaal, oorspronkelijk was bedoeld voor mijn verhalenbundel *Oorlogstuinen*, maar daar op het laatste moment toch niet in terecht gekomen. Het was een verhaal over ontheemd zijn, over iemand die zich in een situatie bevindt waar hij niet thuishoort. Over hoe je je staande dient te houden in

een vreemde omgeving, hoe je te handhaven. De familie Günesj heeft zich altijd aangepast, maar aan het eind van de familiestam gaat het wringen. Ze bevonden zich in Turkije in een tegenovergestelde positie dan de meeste gastarbeiders hier. Na de oorlog komen veel Turken naar Nederland en wordt er heel anders tegen Michael aangekeken - en dat vindt hij erg vervelend. Hij wil zijn Turkse achternaam veranderen, Nederlander zijn. Hij zet de traditie van veel kinderen krijgen ook niet voort. Jarenlang heeft hij ontkend iets met dat land te maken te hebben, maar dat houdt hij uiteindelijk niet vol. Ondanks het bericht dat zijn moeder in Nederland op sterven ligt, onderneemt hij onder het mom van het bestuderen van de ooievaars zijn trektocht door Turkije - een tocht die eindigt in een nachtmerrie. Aan het begin van de familiestam staat iemand die in het toenmalige Osmaanse rijk woont, financieel geslaagd is, maar een vreemde blijft omdat hij een christen is in een moslimcultuur. Hij behoort tot een splintergroep van Latijns-katholieken die zich tijdens de nadagen van de laatste sultan Abdülhamid II met moeite

staande houdt. Onder Atatürk moest iedereen geregistreerd worden met een achternaam. De familie kiest voor de niet-moslimnaam ‘Günesj’, dat wil zeggen: ‘zon’ ... Aan het eind van de stamboom zit Michael, die ook een vreemde is binnen zijn maatschappij en in Nederland door diezelfde achternaam er steeds aan herinnerd wordt dat hij een Turk is.

Wat me ook interesseert is de neiging alles wat vreemd is te vergroten. Michael heeft allerlei voorstellingen over hoe zijn leven was verlopen als zijn grootvader in Turkije was gebleven en hij daar als rijke koopmanszoon gewoond had. Daarom kan hij zich nooit helemaal Nederlander voelen en zich hier in het vrije leven storten. Het gevolg is dat hij niet geheel actief aan het leven meedoet, wat hem zelf de indruk geeft lui te zijn, of scherper: laf. Het godsdienstige thema in mijn roman vloeit hieruit voort: de tegenstelling tussen christelijk en islamitisch, tussen ‘wij’ en ‘de anderen’. Wat is het verschil tussen het Christendom en de Islam? De overeenkomsten zijn groter dan de verschillen. Wat ons vreemd voorkomt, zijn we geneigd te overdrijven. Wat we gemakkelijk over het hoofd zien, is het vele waarin wij niets verschillen van andere volken. ‘Van de maan af gezien zijn we allemaal gelijk’, zei Multatuli al. Ik ben daarover gaan nadenken toen ik voor de tweede keer de film Medea zag van Passolini. De eerste keer zag ik hem in de jaren '70. Wat me daarvan is bijgebleven waren de mensenoffers, de bizarre lokaties en natuurlijk Maria Callas. Tijdens mijn reis door Turkije bezocht ik het beroemde landschap van Cappadocië. Een door de zon verlichte reeks kegelformaties die ooit door vulkaanerupties ontstaan zijn. In de Byzantijnse tijd zaten de Christenen, die van Syrië naar Constantinopel trokken hier, halverwege de reis, ondergedoken en hebben kerken en woningen uitgehakt in de zachte tufsteen. Die kerken waren niet veel groter dan huiskamers en op alle wanden en pilaren brachten zij grote schilderingen aan. De kerken zijn inclusief de schilderijen prachtig bewaard gebleven. Na terugkomst werd ik door een vriend uitgenodigd nog eens *Medea* te zien en tot mijn opwinding bleek het vreemde landschap, dat Colchis, verblijfplaats van heidenen en prinses Medea, Cappadocië te zijn. Passolini heeft het barbaarse volk in de grotten opgesteld en gefilmd zonder ook maar de geringste moeite te doen die byzantijnse voorstellingen af te dekken. De oerheidense koning van Colchis staat in zijn verbazingwekkende kostuum voor de afbeeldingen van apostelen en Medea wordt verliefd op Jason tegen de achtergrond van kruisen. Het vreemde is dat je het niet merkt. Ik had het de eerste keer niet opgemerkt en mijn vriend zag het ook niet hoewel hij wist dat het filmlandschap Cappadocië was. Je wordt zo in beslag genomen door het ‘vreemde’, de uitmonstering van Medea's volk, dat je dat uitvergroot en de rest gewoon niet ziet.

Frictie tussen verbeelding en realiteit

De zon, de goddelijke constante in de wederkerende seizoenen van de vogels, in het water waarin de tijd lijkt weg te stromen, in de reeks van kinderen en vaders. De zon, die opgaat over alle nesten, over deze rivier, in de dagen dat ik mij realiseer weldra de laatste te zijn van de familie; die opging over mijn grootvader op de dag dat hij hier kwam wonen, over de sporen van de eindeloze reis hiernaartoe, in de taaie dagen van half

mislukte aanpassing; de zon, die altijd opgegaan is over ons land, over onze familie, over onze vorsten en over onze slagvelden tot in verre eeuwen der eeuwen.
Langs dit Hollandse water de herinnering aan mijn oosterse vaderen. Hoe ze hier kwamen en hoe zij dachten hier de kinderrijke dynastie voort te zetten. Dat heeft mij gevormd.

Dit is een citaat uit één van de dromerige, poëtische hoofdstukken getiteld 'Villa Soleil' die Michaels fantasieën en visioenen beschrijven en een soort commentaar vormen op zijn reisverslag en thuiskomst in Nederland. Tijdens de reis ontmoet hij Fatma, een Turks-Duitse vrouw met twee kinderen. Ook zij is in beide culturen een buitenstaander en net zo'n nomadische eenling als zijn moeder Anktsjen was. Michael werpt zich op als vader en als een

gezinnetje trekken ze het land door. Al snel wordt de droom een nachtmerrie. Als zij de nacht in een ruïne doorbrengen, veroorzaakt Michael in hevige dronkenschap de ineenstorting van een muur. Beide kinderen raken bedolven, het meisje komt om en hij belandt in een militaire gevangenis. Uit deze hel lijkt geen ontsnapping mogelijk en Michael geeft zich over aan dromen en visioenen. Eenmaal terug in Nederland raakt hij verstrikt in een web van leugens, fantasieën en hallucinaties.

Tijdens zijn reis realiseert hij zich in zijn leven met zijn vrouw Jella de foute beslissingen te hebben genomen. Maar hij droomt zich villa's en komt in ruïnes terecht. Met leugens en fantasieën probeert hij dan de situatie dicht te metselen. Hij bedenkt verschillende versies van zijn reis. Verzint er een verhaal voor, en nóg een verhaal en begint er zelf in te geloven. Dat is precies wat de meeste mensen doen als hun ideeën over zichzelf niet stroken met de realiteit. Eén van de achterliggende thema's is de angst, de besluiteloosheid, het staan voor keuzes. Het verlammende fatum van de verkeerde keuze.

'Hoeveel hoop en verwachting zit er in mensen hun gedachten samengebald en hoeveel komt er van uit?', vraagt Tomas Lieske nadat we al enige tijd over zijn boek hebben gepraat.

Zowel mijn gedichten als verhalen gaan over vérbeelding, ínbeelding, gedachten en wensen van mensen. We hebben allemaal een bepaald idee over wie en wat we zijn, dat vaak niet overeenkomt met de werkelijkheid. Mensen beelden zich iets in, omdat ze verwachtingen hebben van hun leven. Corrigeer je die verwachtingen niet, dan sporen op zeker moment je ideeën over jezelf en je toekomst niet meer met de werkelijkheid. Ik ben er als schrijver scherp op gericht zo naar mensen te kijken. Je ziet de moeite die ze nemen op een bepaalde manier over te komen. Ze willen zich anders - rijker, sjieker, intelligenter, beter - voordoen dan ze in werkelijkheid zijn. Dat levert een conflictueuze situatie op. Mensen op een bovenwoninkje metselen een open haard die thuishoort in een kasteel. Waarom? Omdat ze bepaalde ideeën hebben over wat mooi is. De waarneming van die frictie, het feit dat verbeelding en realiteit met elkaar botsen, zet mij aan tot schrijven.

Je ziet die tegenspraak tussen werkelijkheid en fantasie heel vaak bij ouders en kinderen. Als een kind na vijftien jaar andere dingen gaat doen dan zijn ouders hadden verwacht, begint de boel te ontsporen. De ouders verzetten zich omdat hun verwachtingen niet uitkomen. Wat waren die verwachtingen vraag ik me af? Eerst zijn ze himmeljauchend, hun kind is de beste, en na vijftien jaar valt alles in puin. De zoon wordt zo tegendraads dat hij het huis verlaat en zijn ouders nooit meer ziet. Toen ik aan het verhaal begon, wist ik dat het over mijn eigen vader ging. Niet zozeer een afrekening of portret, maar een poging de vraag te beantwoorden: hoe sta ik tegenover mijn vader? Waarom weet ik eigenlijk zo weinig van die man, van zijn fantasieën, zijn verliefdheden, zijn angsten? Vragen aan mezelf en aan mijn vader die ik niet allemaal heb willen of durven stellen en die ik, nu hij niet al te lang geleden gestorven is, niet meer kan stellen.

Irritaties

J*e bent redacteur van Tirade, het literaire tijdsschrift dat het puur realistische proza afwijst. Droom en werkelijkheid zijn in jouw proza communicerende vaten die moeiteloos in elkaar overvloeien, zoals J. Goedegebuure het eens omschreef. De nadrukkelijke symboliek en beschrijvingen van visioenen en fantasieën in* Oorlogstuinen *leverde je ook de kritiek op van 'lyrische mooischrijverij.'*

Ik beschrijf wat er zich in iemand hoofd afspeelt, welke ideeën en fantasieën hij heeft. Daar is toch niets bijzonders aan, iedereen heeft die toch. Wat er aan verbeelding in iemands hoofd aanwezig is, behoort voor mij óók tot een werkelijkheid. Als schrijver kies ik voor een beschrijving vanuit de gedachtenwereld en verbeelding van de hoofdpersoon en niet vanuit een afstand kijkend naar hoe iemand handelt. Verwachtingen sturen het gedrag en grijpen heel concreet in de realiteit in, doordat ze conflictueuze situaties opwekken. Het verschil tussen realisten en prozaïsten van Tirade is dat vertellersstandpunt. Tirade heeft altijd haar voorkeur uitgesproken voor proza dat afwijkt van de puur nuch-

tere werkelijke weergave van wat er gebeurt en verder niets. Ik zou ook geen puur realistische romans kunnen schrijven; daarvoor leef ik me teveel in in de fantasieën van mijn hoofdpersonen. Maar ik wil geen surrealist genoemd worden, want ik schrijf niet over dromen maar over dát deel van de realiteit wat niet uitkomt. Dat wat in iemands hoofd zit en erin blijft.

Het bezwaar van de critici tegen je roman was een te grote versplintering. Er wordt gesproken van een onoverzichtelijke hoeveelheid lijnen, thema's en motieven die voor de nodige verwarring zorgen (NRC), een te kwistig strooien met symbolen (Volkskrant) en 'suggesties waarachter een onuitgesproken psychologische motivering schuilt' en 'een te grote hang naar het fantastische en groteske' (HP). Hangt dat samen met een teveel opgaan in de fantasiewereld van je hoofdpersoon?

Ik heb zeker niet het idee dat de verhaallijnen teveel uiteenlopen en dat daarmee de thematiek onduidelijk wordt. Maar als je op zeker moment besluit je niet te houden aan één verhaallijn, maar daar allerlei andere verhalen doorheen vlecht omdat het samenvalt met de thematiek van het boek, in dit geval de Turkse beschaving, de nomadische volksaard waarin het vertellen van verhalen om de herinnering aan het verleden bewaren belangrijk is, realiseer je de konsekwenties. De lezer wordt door deze manier van schrijven steeds uit zijn verhaallijn gerukt en dat kan irritatie opwekken. Overigens beoordeelde niet iedereen dat negatief. Trouw en VN niet.

Ik wil geen verhaal schrijven met eenduidig plot, boeken die van a naar b en van c naar d lopen vind ik stomvervelend. En je schrijft toch het boek dat je zelf wil lezen. Toen ik in 1983 besloot alles wat ik geschreven had in de stortkoker te gooien, kwam dat voort uit de overtuiging dat de kwaliteit zodanig was dat het niet op woog tegen wat er al was. Namelijk al die eenduidige verhaaltjes die van a naar z lopen. Er wordt zoveel gepubliceerd waarvan je je afvraagt waarom het in godsnaam in boekvorm wordt uitgebracht en wie er wat aan heeft. En dat wordt alleen maar erger. Aan die enorme stapels boeken kun je enkel nog wat toevoegen als het meerwaarde heeft, als het iets nieuws is.

Dat is deze roman?

Jazeker!

Bart Plouvier
Tussen lagen van tijd
Bart Plouvier op El Hierro

Het novembert in Valverde, de hoofdstad van El Hierro, 700 meter boven de zeespiegel. Het wolkendek staat als een grijze muts op het eiland en brengt me behoorlijk in de war. Mijn associatieve geheugen draagt de verkeerde beelden en geuren aan: potten met chrysanten, hazerug met pepersaus, rottende eikenbladeren, paddestoelen. De penetrante reuk van gefrituurde inktvis en een tot boom uitgegroeide kamerplant op een plein wijzen mij terecht: ik ben wel degelijk op het meest zuidelijke Canarische eiland. Maar voor de in brochures beloofde eeuwige lente zal ik moeten afdalen naar zeeniveau. In de stad spoken mistbanken door de straten, slieren langs auto's en huizen, slaan ergens af alsof ze de weg kennen, laten wat nevel achter in een boomkruin maar vertikken het om hun vracht te lossen. Het eiland lijdt al drie jaar onder een verschrikkelijke droogte. Het grondwaterpeil daalt alarmerend. Hiervoor zijn niet alleen de uitblijvende regens verantwoordelijk; ook zonder hen zouden de achtduizend Herreños zich nog een hele poos weten te redden. Maar de toeristen, met hoe weinigen ze voorlopig ook zijn, spoelen hectoliters kostbaar water door rioolputten en toiletten. Zij zijn de druppel die de emmer doen leeglopen. De lokale Groenen, de *Asociacion Ecologista Ahoransan,* luiden de noodklok, maar niemand weet hoe het verder moet, hoe ze de cirkel moeten doorbreken: de toeristen douchen te vaak, het land verdroogt, de boeren moeten inkomsten derven, de toeristische sector compenseert de verliezen. Volgens specialisten zal ook de normale, gemiddelde neerslag van 390 mm per jaar, het eiland niet meer kunnen redden. Nog een eeuw en El Hierro zal gestorven zijn van de dorst.

In de huurwagen die de *Cabildo Insular*, het bestuur van het eiland, ons ter beschikking stelt, dalen wij langs kronkelwegen langzaam naar de zuidpunt van El Hierro. In het gebergte kammen de Canarische pijnbomen met hun lange naalden het vocht uit de wolken en bewateren hun voeten. Deze ‘regenbomen’ hebben de eilanders meer dan eens van de uitdroging gered. De geschiedenis maakt melding van een fameuze boom, de *Arbol Santo*, in 1610 door de bliksem geveld, die per jaar honderd hectoliter water uit de nevels melkte en werk verschafte aan een waterboer die toezicht hield op de verdeling van het kostbare vocht. Een keer onder de muts vandaan ligt het land erbij alsof het vulkanisch gesteente nog nagloeit en alle leven quasi onmogelijk maakt. De zon cremeert de dode flora, de wind verspreidt de resten. Enkele plantensoorten blijken onverwoestbaar: een askleurige struik pronkt uitdagend met gele bloemen; cactussen dragen vijgen, net rode lampjes, omzichtig in de stekelige bladeren geschroefd; kleine drakenbloedboompjes klauwen als veelvingerige handen in de lucht. In wat vruchtbare valleien zouden moeten zijn, kwijnen de amandelbomen weg. Schaarse plukken rose bloesem voorspellen een misoogst. Beneden blauwt de oceaan. Met wit schuim blust ze de oververhitte kust. In het noordoosten, op de *Pico del Teide*, hoog boven Tenerife, ligt dit jaar zelfs geen sneeuw.

Achter weer een bocht vangen wij een eerste blik op van La Restinga, het vissersplaatsje waar ik met vrouw en kind een kamer heb geboekt in het enige hotel. Het dorp is nog jong.

Veertig jaar geleden woonden hier vijfentwintig mensen in holen en hutten; nu resideren er meer dan driehonderd in witgeverfde betonblokken. Er zijn twee supermarktjes en een paar bars. Langs de kleine promenade huur je voor weinig geld een appartement met zicht op de ten anker gegooide rode en groene bootjes. De tonijnvissers, die pas in april weer aan de slag gaan, zitten onder een zonnehoed langs de waterkant, sabbelen aan de tijd en kwebbelen hun visserslatijn. In café *El Ancla* verdrijven een paar jongeren de verveling met bier. Twee gekooide raven aan de

buitenmuur van een andere bar, krassen op bevel van de trotse eigenaar een paar zinnetjes. Dat de beesten Spaans spreken geeft de attractie voor ons een meerwaarde. Een stel Duitsers heeft het klimaat hier ver keerd ingeschat; ze dragen lederhosen en dikke truien en kijken alsof ze met hun kleren aan onder de douche hebben gestaan. Langs de recent in zee geworpen dam ligt een prachtige, onder Franse vlag varende tweemastschoener gemeerd. Op het piepkleine zwarte zandstrand stooft een eenzame toerist gaar in zonneolie. Hier schijnt de zon driehonderddertig dagen per jaar. Het is januari, hoogseizoen op Tenerife en Gran Canaria, maar in La Restinga onwaarschijnlijk rustig. In de zomermaanden, wordt ons verteld, is dat heel anders. Dan komen honderden toeristen van het Spaanse vasteland, met hun jacht of met het lijnvliegtuig, deze kant uit. Het zal ons een zorg wezen. Gulzig drinken wij de rust en de stilte, uitgegoten over dit dorp. In mijn verrekijker vang ik een verloren gevaren sleepboot, balancerend op de strakke draad van de horizon. De schaduw van een verdwaald wolkje achtervolgt hem. De oceaan ruikt als de Noordzee in het kwadraat. En tot mijn grote ergernis komt de vis die men ons als avondmaal serveert uit de diepvriezer.

Er is een beweging van weinig pragmatische Canariërs die hun eilanden als de laatste Spaanse kolonie beschouwen en die met spuitbussen hun eis voor onafhankelijkheid kracht bijzetten. Ook hier lees ik witte leuzen op de roestkleurige lava rond La Restinga: *Canarias Libres.* Geologisch hoort El Hierro bij Afrika, maar staatkundig is dit de meest zuidelijke punt van Europa. Ooit liep hier de nul meridiaan; ooit, voor men inzicht kreeg in lengtegraden en windrichtingen, eindigde hier de wereld. Ik ben niet de enige romantische ziel die, niet gehinderd door enige aardrijkskundige kennis, dat 'ooit' naadloos laat overgaan in 'nu'. In het gastenboek van ons hotel lees ik: 'We came to the house at the end of the world - and had no wish to go further.' In een armstoel op ons balkon, mijn blik richting evenaar gekeerd, drukt de hele Oude Wereld in mijn rug. Maar er is meer aan de hand, mét de wereld eindigt hier ook de tijd. Wanneer ik een eerste, urenlange wandeling in de omgeving van het dorp maak, lijkt de loop der dingen op zoveel plaatsen gestuit. De ondergrond waarop ik loop is op weg naar de oceaan versteend, de beweging is stilgezet, gestold in de grilligste vormen. Vanop afstand lijkt het net gebeurd, is alles nog wak, als de pek in de zon waar ik als kind mijn vingers in afdrukte; een zwarte zee gefotografeerd door de tijd. Zilverkleurige sprinkhanen, zo groot als mijn pink, vliegen onhandig mee met de wind. De enkele planten die hier groeien kronkelen in de hitte en hebben taaie, vette, vochthoudende bladeren. Ik vind konijnenkeutels en vraag me af waar die beesten hier in godsnaam van leven. Op een met geel korstmos begroeid heuveltje ligt een dood exemplaar. Niet dus. Vogels zijn er al evenmin. Tussen de heuvels draait de zerpe wind rondjes en spiralen tot hij zijn adem in zijn nek voelt. Soms waai ik bijna om. Het landschap heeft iets angstaanjagend, alsof alles zó weer in beweging kan komen en mij meesleuren, of, omgekeerd, mij deelachtig wil maken aan zijn tijdloosheid. De plekken kiezelsteen die ik af en toe moet oversteken en die kraken als een schelpenstrand lijken plassen drijfzand. Ik zak er tot aan mijn enkels in weg. Onder mij, dat weet ik uit een gids, lopen kilometers lange, vulkanische gangen, bevinden zich met gas geblazen grotten. Achter een streng lava, een meertros op godenmaat geslagen uit honderd kardelen, ligt, ver van de bewoonde wereld, een crosspiste. Autobanden bakenen een acht af op de grond; vier wagens zijn

achtergelaten op het parcours. Ze zitten dik onder het stof. Ook hier is alle beroering vastgelopen, maar het gevoel dat van de ene seconde op de andere alles weer tot leven kan komen, is drukkend. Ik volg een pad dat eindigt bij de grijpkraan die het gegraven heeft; een geel monster, gevangen in de netten van Chronos, zijn ijzeren muil vol tanden hangt open in de lucht. Achter een vijftig meter hoge, rosse molshoop stoot ik op een haastig gemetseld huis: ramen zonder glas; een antieke deur; een half ingerichte keuken, deels betegeld; een gasvuur, ondanks de droogte verroest; een lege dame-jeanne; onafgewassen bestek; vuile glazen; een stuk brood, keihard maar nauwelijks verkleurd.

Naast het gebouw staat een kaduke vrachtwagen geparkeerd, zijn ingewanden puilen uit de motorkap. In de laadbak: honderden meters pijplijn. Fittingen zijn als frisbee's naar omliggende steenhopen gemikt. In een bijgebouw liggen aan mekaar gekoekte, verharde zakken cement. Een houten bank op het zuiden waar men na gedane arbeid rusten zou, vloekt met de haast waarin alles achtergelaten werd. Ik daal verder af naar de kust. De pek wordt scherpe rode steen waarop ik mijn sportschoenen kapotloop. Een weg begint even abrupt als de vorige geëindigd is, tenzij ik een luik naar de onderwereld over het hoofd heb gezien. Hij loopt langs terrassen, groot als voetbalvelden, omgeven door muren van gestapelde rots, dik als die van een burcht. Nog een rollende kraan; in de grijper vol aarde groeit een hier zeldzame dot gras. Anderhalf plateau is opgehoogd met zavelkleurige grond, dan heeft men dit titanenwerk zonder aanwijsbare reden stilgelegd. Iemand is van plan geweest hier een plantage te beginnen maar blijkbaar wordt het einde van de wereld niet ongestraft ontgonnen.

Puur toevallig vind ik een ingang naar het ondergrondse labyrint. De Minotaurus is lang geleden naar buiten gekomen en heeft de opening gemarkeerd met een kolossale, in de zon gebakken drol. Alleen met een draad van Ariadne kom je levend uit deze vijf miljoen jaar oude doolhof. Ik daal af naar het voorportaal waar nog net genoeg licht binnenstroomt om wat aantekeningen te maken. Kleine stalagtieten zetten boogjes op het plafond die het gewelf een gotisch cachet geven. Verder dan waar ik durf te lopen gaapt een zwarte tunnel als het keelgat in een mond; warme, vochtige adem stijkt langs mijn wangen. Buitengekomen klim ik, zonder welbepaald doel, weg van de kust. Onder mijn in flarden gereten schoenen kraken nu echte schelpen. Een plek van drie bij zes meter is bezaaid met afgebleekte lege oesters. Mijn gids maakt melding van gelijkaardige plekken elders op het eiland. Het zouden sporen zijn van de Guanchen, de autochtone bevolking van de Canarische Eilanden, die zich deels met deze weekdieren voedden. Sommige schelpenlagen zijn meer dan een meter dik. Dat ze in deze buurt leefden wordt door mijn boek bevestigd. Op een moeilijk te bereiken strandje beneden mij, landde in 1403 de Normandiër Jean de Bethencourt, stootte er op een honderdtal Guanchen, nam ze zonder veel strijd gevangen en verdeelde ze als slaven onder zijn soldaten. Ik vind geen andere verklaring voor dit oestertapijt. Of hebben ook meeuwen deze weekdieren op hun menu staan? Maar er zijn helemaal geen meeuwen. Ik koester mij in de gedachte op misschien wel duizend jaar oude etensresten te staan; ga er bij zitten en stop een schelp in mijn zak. Die ligt nu voor mij, naast een slakkenhuis uit de Braziliaanse Pantanal.

's Anderdaags raak ik bijna niet uit bed. Mijn kuitspieren zijn vijf centimeter gekrompen, mijn dijen gloeien. Ik dacht nochtans dat ik na zeven jaar joggen stevige benen had gekweekt. *Nada.* Wij ontbijten op het terras. De schoener waggelt de haven uit. De vissers zitten er al of nog. De maan en de zon staan recht tegenover mekaar, even hoog aan de hemel. Wanneer ik een half uur later afscheid neem van vrouw en zoon heeft de zon het spiegelgevecht al gewonnen. De Spaanse Dienst voor Toerisme in Brussel heeft mij een gids op El Hierro beloofd. Suzanne is een hoogblonde Duitse, woont al zes jaar op het eiland, kwam hier ooit als toerist en bleef. Ze is er trots op dat haar dochter hier geboren werd. Zij kreeg van de *Cabildo*

Insular de opdracht mij rond te leiden. Het eiland is niet groot, 287 km; de maximale afstand in vogelvlucht bedraagt 29 kilometer. Toch zullen we in één dag niet rond geraken, ook al kent Suzanne de wegen en rijdt ze naar mijn zin een ietsje te snel. Wat op de kaart een steenworp lijkt is in veel gevallen een kilometers lange slingerweg door de bergen. Tussen askegels en pijnbomen - naar verluidt de mooiste en oudste van de hele archipel - laveren wij naar de *Mirador Tanajara*, een belvédère op het Oosten. Net als alle andere *miradors* op El Hierro is ook deze aangelegd met gevoel voor landschapsarchitectuur. De in hout en natuursteen opgetrokken constructie is mooi geïntegreerd in de omgeving. Ik moet een cliché gebruiken: het uitzicht is bedwelmend. Beneden ons bidt een Canarische torenvalk

en trekt de oceaan met vertraagde bewegingen een witte lijn tussen land en water. In de verte blinkt het zwembadblauw van de *Parador Nacional* in de zon; een kever kruipt over de weg naar Valverde; links en rechts van ons soppen de bergen hun voeten in zee.

Veel dorpen op het eiland lopen leeg. De jongeren trekken naar Tenerife, naar het Spaanse vasteland of naar Venezuela. Er is geen plaats en geen toekomst voor hen op deze langzaam uitdrogende rots. In San Andrés, op een hoogte van 1000 meter en dus gehuld in nevel en mist, drinken we een kop koffie. Het kleine café lijkt de kantine van een bejaardentehuis. Aan de zinken toog drinken groezelige oudjes in vlekkerige kleren troebele, oranje wijn. Ze snoepen grote brokken witte kaas en vettige, dikke frites. Op weg naar de noordkust passeren we Tiñor, een dorp met negen inwoners. Een van hen, een gestuikt vrouwtje, zit voor haar deur. Een grote strohoed is met een band om haar kin bevestigd; ten teken van groet steekt ze haar wandelstok omhoog. Nog een paar jaar en dit is een spookdorp; nog even en de tijd loopt hier dood. In La Caleta, een kustdorp net onder de *aeropuerto,* krasten Guanchen een eeuwigheid geleden, geheimzinnige tekens in de rotsen. Het is even zoeken, maar wanneer we ze vinden blijken ze omkranst met initialen van baldadige toeristen. Terwijl op Tenerife en de andere eilanden de inscripties van de Guanchen zich beperken tot geometrische figuren en spiralen, is dit duidelijk schrift, volgens linguïsten verwant met het Berbers - E's en omgekeerde E's, C's met de opening naar diverse windstreken, een H, een Griekse B, streepjes, een O met een cedille. Er zijn al pogingen ondernomen, maar de ware betekenis van deze boodschap zal wel nooit ontcijferd worden. Misschien staat er, heel triviaal: ‘Verboden aan te meren’, of zoiets. Ik bedenk dat toen de tekens aangebracht werden dezelfde oceaan al tegen dezelfde rotsen donderde als die waarop ik nu zit en kijk hoe een coaster zich een weg stampt door de Atlantische golven; dezelfde bergen trokken blauwig weg naar het zuiden tot ze oplosten in de heiige lucht, net als vandaag. In La Caleta kruisen lijnen in de tijd. Bij *Punta de Tejeda*, aan de zuidwestkust van El Hierro, op een plaats die sprekend *Los Letros* werd genoemd, zijn nog veel meer van deze petrogliefen te vinden. Maar omdat souvenirjagers al zestig procent ervan hebben weggekapt wordt het terrein nu bewaakt. Enkel met een geschreven toelating van het *Cabildo Insular* kom je er nog bij.

Het noorden rond Echedo en Mocanal oogt iets groener. Hier is af en toe een buitje gevallen. Muurtjes, kantwerk uit grillig gevormde brokken vulkanisch gesteente, doorsnijden de weilanden. Wie niet goed oplet waant zich even in Schotland. Magere koeien, geiten en ezels hinken, linker voor- en achterpoot aan mekaar gebonden, door het heuvelige landschap. De Europeese Gemeenschap heeft geld in het wegennet op de eilanden gepompt, en banen die op de kaart nog in het geel als *carreteras secundarias* zijn gemarkeerd, blijken in werkelijkheid begoten met fluisterasfalt. Geruisloos glijden we naar Pozo De Las Calcosas, een dorp zoals je ze op de Canarische Eilanden maar weinig vindt. Hier - bijna - geen witte bouwdozen waarvan de archipel vergeven is, maar huisjes in natuursteen met rieten daken. Het dorp ligt in het uiterste noorden aan de voet van een steile klif en blijft het hele jaar van de zon verstoken. Vijftig meter boven Pozo parkeren we de wagen en langs een steil ezelspad dalen we af tot zeeniveau. Onder een paalwoning rusten we even uit. Met

doffe klappen, als van zware boeken die worden dichtgeslagen, wordt mij duidelijk gemaakt dat dit een oceaan is en geen zee. Ze vult kleine bekkens met groen water en zuigt ze luid slurpend weer leeg. Golven blijven even, als versteend rechtop staan; de wind roomt ze af en spuwt het schuim op mijn notitieboek. Suzanne, die wat dichter bij de vloedlijn zit, moet al gauw afdruipen. De oceaan heeft haar sigaret uitgeblazen. Over het hele dorp hangt een wolk buiswater. De funderingen van sommige van deze huizen dateren uit de tijd van de conquistadores. Sinds 10 augustus 1954 ligt het plaatsje er practisch verlaten bij. Toen kwam een vijftal kubieke meter groot rotsblok los uit de achtergelegen wand om een punt te zetten achter de geschiedenis van het dorp. Een familie uitgeweken Herreños die vanuit Vene-

zuela was overgekomen om hun familie te bezoeken werd verpletterd. Een mariabeeldje in een glazen kastje op de steen moet de herinnering aan de doden levend houden. Druppelsgewijs keren de mensen sinds kort terug naar Pozo de las Calcosas. Voorzichtig weven ze de losse rafels tijd weer door hun bestaan.

Suzanne brengt mij naar de *Mirador de la Peña*, hoog boven El Golfo, het vruchtbaarste gebied van het eiland. Beneden kweekt men druiven, ananas, papaya's en bananen. De van Lanzarote afkomstige architect Cesar Manrique ontwierp het gebouw vanwaaruit wij, gezeten achter een dikke glazen wand, neerkijken op de dorpen Frontera en Tigaday. Op de steile hellingen, links beneden ons, in een van de vele tijdslagen op het eiland, leeft de *Largato Gigante de El Hierro*, een zestig centimeter lange, endemische hagedis, geboren in het Tertiair. Oorspronkelijk leefde deze herbivoor op makkelijk te vinden plekken in El Golfo waar ze door gewiekste handelaars werd weggevangen, opgezet en verkocht aan verzamelaars. Toen in de jaren '80 een Engelsman werd betrapt met een zak vol gedode hagedissen, vonden de Herreños het welletjes. Amateur herpetologen verplaatsten de dieren naar schier onberijkbare heuvelruggen. Daar worden achthonderd *Gigantes*, de laatsten van hun soort, bewaakt en gadegeslagen. In de buurt van de kerk van Frontera moet volgens Suzanne een man wonen die de reptielen kweekt met de bedoeling de jongen uit te zetten in het wild. In een kroeg waar afbeeldingen en posters van de *Gigante* de muren sieren kan of wil men ons geen inlichtingen verstrekken. Waarschijnlijk oordeelt men dat nieuwsgierige buitenlanders de hagedissen al genoeg schade hebben toegebracht. *Tapas* eten dan maar; een paar dikke schellen van de zwarte ham die aan het plafond hangt; vis in tomatensaus. De onvermijdelijke gokautomaat biept en fluit in een hoek van de gelagzaal; op de bar staan plastiek anjers; de neonlampen zijn door de vliegen bruingescheten; in een draairek worden porno-films aangeboden: *Bang-Cock* en *Love Button.* Nee, zo'n poster met de Reus van El Hierro is niet te koop.

De kastanjebomen langs de weg naar Sabinosa, het meest westelijk gelegen dorp van het eiland, trekken zich van het lenteweer niks aan. Zon of geen zon, zij houden zich aan een andere tijd. Het is januari en dus hebben ze hun bladeren laten vallen. Onder Sabinosa, in Casa Rosa, een gehucht langs de kust, staat een vrij nieuw kuuroord te verkommeren. Door een stukgeslagen raam zie ik meubelen, slordig verpakt in zwarte folie. Bedden staan rechtop tegen de muren. Zware gordijnen bollen zich als zeilen in de Atlantische wind. In het zwembad tussen het gebouw en de zee liggen twee sandalen in tien centimeter water. Ligstoelen zijn haastig, als brandhout op een stapel gegooid. Heel recent nog kon je hier een waterkuur, goed voor alle kwalen volgen. Maar de buiklooplijders, diabetici en reumapatiënten hebben ijlings het pand verlaten. In de reling rond de *mirador* achter het gebouw zit een opening; een trap leidt er naar een leegte, hoog boven de oceaan. Weer lijkt de tijd afgebrokkeld en zijn aangevangen handelingen meegesleurd in zijn val. Om elders weer te worden opgestart? Suzanne schatert om mijn hypothese. 'Irrsinniger Verfasser!', zegt ze. We rijden nog verder tot aan de *Playa del Verodal*, een rood zandstrand waar de Atlantische Oceaan elk jaar een of twee argeloze toeristen van hun badhanddoek plukt. Suzanne wil niet wachten op zonsondergang, zelfs zij rijdt liever niet in het donker door de bergen. Maar we zijn al te laat; het laatste half uur van de weg naar La Restinga leggen we af in het licht van onze koplampen.

Terug in het hotel serveert de knorrige, Duitse patron mijn vrouw en mij een slechte paella: te weinig vlees en diepvries vis, platgekookte garnalen; fluorescerende erwten waar onze zoon mee knikkert. Toch kan niks mijn enthousiasme drukken en wanneer mij het gastenboek wordt aangereikt noteer ik plechtig:

'On El Hierro time comes to an end - if I could only stay here, I might live forever. Bart Plouvier, 25/01/95'.

Robert-Henk Zuidinga
Taal in de letteren

Elders in dit nummer heb ik aangekaart hoe A.F.Th. van der Heiden de grens tussen werkelijkheid en fantasie vaag houdt, onder meer door met bestaande namen te spelen. De roman *Advocaat van de hanen* (1990) biedt daar een ware staalkaart van.

In een aantal gevallen volstaat hij met het veranderen van de naam, met behoud van de herkenbaarheid van het origineel. De hoofdpersoon, de advocaat Ernst Quispel, begeeft zich naar ‘Begraafplaats Kommervlugt [...] aan de stille Amsteldijk, buiten de stad’. Daarin kan zonder veel interpretatie begraafplaats Zorgvlied herkend worden. De taxi die hem vervoert, gaat niet verder dan ‘het Sarphatipaviljoen’. Wie vanuit de stad wel eens langs de Amstel fietst, passeert op weg naar Zorgvlied het De Miranda-paviljoen. Zowel Samuel Sarphati als Salomon Rodriques de Miranda waren belangrijke joodse Amsterdammers, de eerste arts, de tweede wethouder; de omdraaiing ligt voor de hand.

Dit spel met namen werd, zo niet voor het eerst gebruikt dan toch gepopulariseerd door Gerard Reve in *De Avonden* (1947). Hans van den Bergh signaleerde dat in het artikel ‘Humor als noodsprong’ (verschenen in *Kort Revier. Gerard Reve en het oordeel van zijn medeburgers*, Amsterdam, 1973), waarin we ‘veertien kategorieën van middelen tegenkomen waarmee ons gevoel voor humor door Reve wordt aangesproken.’ De laatste van de veertien ‘vormen de “sleutel”-namen waar vrijwel iedere lezer meteen de werkelijke namen in herkent, zoals de voetbalclubs “Wees vlug” en “Snelheid” en het radio-orkest “De Luchtmeesters”.’ Behalve deze voorbeelden - bedoeld zijn *Be Quick*, *Vitesse* en *The Skymasters* - had Van den Bergh ook nog het warenhuis Het Wespennest (De Bijenkorf), Cementwijk (Betondorp), het Berendsgymnasium (Vossius-gymnasium) en de Schilderskade (Jozef Israëlskade) kunnen noemen. ‘De komische kracht van dit procédé,’ schrijft Van den Bergh, ‘schuilt waarschijnlijk in de nauwe betrokkenheid bij het vertelde, die erdoor wordt bevorderd. Men kan zich ontspannen en op zijn gemak voelen in een bij uitstek vertrouwd wereldbeeld.’

Of dat ook is wat Van der Heijden beoogt, moet betwijfeld worden. Zijn spel in het grensgebied van realiteit en vervreemding lijkt eerder bedoeld om de lezers een onaangenaam gevoel van herkenning te bezorgen.

Soms werkt de auteur met klankovereenkomst. Quispel bezoekt een ‘opgeknapt koetshuis in de schaduw van de Oude Wester en het Anne Frankhuis. *SalsaSellers.* Op precies die plek kent Amsterdam de Rumrunners, waarvan Van der Heijden de alliteratie behouden heeft. En soms kan een plaats of figuur herkend worden aan de beschrijving. Op de begrafenis ziet Quispel “in een donkerblauw pak, de studentenpastor zitten die hij nog van zeventien, achttien jaar geleden kende. Zijn brede, stompe gezicht was oud geworden.” De pastor die in de roman pater Van Vlokhoven heet, is in Amsterdamse studentenkringen bekend als pater Van Kilsdonk. In het avondblad Het Devies mag men gerust Het Parool zien en in de daarin verschijnende cursiefjes van Wrongel de stukjes die Carmiggelt publiceerde als Kronkel. Voor “de stadsomroep Radio Munt” zal STAD, ooit de lokale omroep van Amsterdam, model gestaan hebben. De Doos, voluit “De Doos op de Stop”, is het Muziektheater, beter bekend als de Stopera. “Op de redactieburelen van *Nederland*

op Zondag, in de bakstenen kolos die de hoek vormde van de Raamgracht en de Kloveniersburgwal, was alles in diepe rust”. Op die hoek zit de redactie van Vrij Nederland, het weekblad dat hier gefuseerd blijkt met de Krant op Zondag. In werkelijkheid ging de zondagskrant, zij het kort, op in de fusie van twee andere weekbladen; zo ontstond HP/De Tijd/Krant op Zondag. “Een luidruchtig groepje journalisten (duwde) hun hoofdredacteur, die tijdelijk in een rolstoel zat, speels voor zich uit.” Dat lijkt me Rinus Ferdinandusse, sinds mensenheugenis hoofdredacteur van VN en al jaren slecht ter been.

Het gezelschap bezoekt “café De Engeland-

vaarder, dat zijn naam ontleende aan een oorlogsroman waarin de Engelandvaarder op het laatste nippertje juist *niet* naar Engeland voer.” Dat moet café de Engelbewaarder zijn, ooit opgezet als literair café en daarom genoemd naar W.F. Hermans’ roman *Herinneringen van een engelbewaarder*(1971).

Om de verwarring te vergroten, hanteert de auteur afwisselend bestaande namen, meer of minder versleutelde en - vermoed ik - geheel gefingeerde namen. Om bij cafés te blijven: hij noemt expliciet o.m. de bestaande cafés ‘De Drie Fleschjes, hier achter de Nieuwe Kerk’, ‘De Huyschkaemer in de Utrechtsestraat’, ‘De Twee Zwaantjes, schuin aan de overkant’ (van de SalsaSellers), ‘Hoppe’, ‘Café Americain’, ‘een veilige kroeg, die hij zich als De Wenteltrap [...] herinnerde’ en zit ‘op het Leidseplein, bij Le Berry’. Maar op datzelfde plein bezoekt Quispel ‘Birdy, een smal café in de schaduw van de Stadsschouwburg’. Aan dat signalement voldoet *Bertie's*, op de hoek van het Leidseplein en de Lijnbaansgracht en inmiddels herdoopt in Het Zwembad. Dogshit City klinkt naar the Bulldog. En in de Pijp heeft ‘hij, vlak bij het Sarphatipark, eerst nog café Bierenbroodspot aangedaan’, wat mij café Koekenbier lijkt. (Het Sarphatipark is dus niet het De Mirandapark geworden.)

Hetzelfde gebeurt met bedrijven: de Bijenkorf heet, misschien als knipoog naar Reve, gewoon de Bijenkorf maar ‘uitzendbureau Quick Quick Slow’ klinkt naar uitzendbureau Tempo, ‘autoverhuurbedrijf Bouke Aas’ naar Ouke Baas, ‘de schoenenzaak van Weisz’ naar Zwartjes, en een picknickmand kopen ‘in de P.C. Hooftstraat, bij Millbury's’ kan, in die straat, bij de Mulberry Company.

Ook aan persoonsnamen wordt gesleuteld. De begrafenis lijkt Quispel ‘een omkering van dat geval met Van den Biggelaar, in '66, toen een *zoon* het lichaam van zijn vader was gaan controleren op sporen van geweld.’ Daarmee doelt de schrijver op de arbeider Jan Weggelaar, die op 13 juni 1966 tijdens rellen aan een hartaanval overleed, maar als slachtoffer van het politie-optreden werd gezien. In PvdA-woordvoerder ‘Koop Cnoopsgat, zelf jurist’ is Mr Cnoops Koopman te herkennen, toenmalig rechter en raadslid. Quispel is niet de enige advocaat in de familie: zijn vader en zijn broer Max zijn dat ook, wat doet denken aan Max Moszkowicz en zijn zonen. Pikant detail is dat Quispel senior ooit ‘een schrijver verdedigde in een godslasteringszaak. [...] Op het hoogtepunt van het proces gaf de auteur, die nogal theatrale neigingen had, te kennen zelf zijn verdediging ter hand te willen nemen.’ In het Ezel-proces, in 1966, was Reves raadsman overigens Mr H.R. Eyl.

En dat E.M. Quispel zijn dochtertje Cynthia behalve Tia ook Cin-Cin noemt, doet denken aan A.F.Th. Van der Heijden, die voor zijn zoon Tonio een koosnaampje heeft. De opdracht in *Advocaat van de hanen* luidt: ‘Voor Minchen, voor Totó’.